

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'ÉCRITURE DU FRAGMENT ET L'IMPASSE DE LA COMMUNICATION DANS *MON  
GRAND-PÈRE, L'AGRUME ET LA DÉFAITE DU ROUGE-GORGE* DE VALÉRIE MRÉJEN

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR  
VÉRONIQUE MÉNARD

NOVEMBRE 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	iii
INTRODUCTION .....	1
CHAPITRE 1	
L'ÉCHEC DE LA COMMUNICATION ET SON ULTIME RECOURS : LE FRAGMENT	
1.1 La surdité à son propre langage et le silence dans le dialogue .....	8
1.2 Le fragment : quelques contradictions .....	19
1.3 « Comment lire le fragment » .....	26
1.4 En dialogue avec le blanc du fragment, son image .....	29
CHAPITRE 2	
DÉJOUER LE FAMILIAL ET SON SOUVENIR : MON GRAND-PÈRE	
2.1 Le Neutre pour contourner le paradigme .....	40
2.2 Surnoms et chronologie familiale .....	46
2.3 Classification de l'objet fragmenté .....	50
2.4 Une écoute à sens unique .....	55
2.5 L'écriture de l'image comme témoignage de ce qui n'est plus .....	63
2.6 Le <i>Polaroid est une toile inachevée</i> .....	70
CHAPITRE 3	
IMPASSE AMOUREUSE ET CINÉMATOGRAPHIQUE : L'AGRUME	
3.1 L'écriture clinique de l'attente et du discours amoureux .....	76
3.2 Le scénario gestuel de l'« idéal » .....	82
3.3 La défaite du rouge-gorge .....	88
3.3.1 Le montage .....	92
3.3.2 Le cadrage .....	96

3.3.3 Le temps .....	99
CONCLUSION .....	103
BIBLIOGRAPHIE .....	111

## RÉSUMÉ

Avec pour point de départ les théories de Roland Barthes, de Maurice Blanchot et de Ginette Michaud, une étude du fragment est entreprise pour démontrer, dans un premier temps, les complexités relatives à l'emploi de cette *forme* (difficultés de définition, de traitement et d'analyse) ainsi que les principaux obstacles encourus lors de la lecture de récits fragmentés. Ce travail se veut d'abord une mise au point concernant les études du fragment pour ensuite laisser la place à l'analyse du silence et à son emploi dans la conversation mondaine, dans son inscription littéraire ainsi que dans son adaptation cinématographique. L'œuvre de Valérie Mréjen se démarque par la multiplicité des médiums empruntés ainsi que par la réflexion qu'elle développe sur le langage et sa représentation. La lecture de ses récits fragmentés installe une impasse de la communication relevant de silences, représentés par l'arrêt de l'écriture et une mise en place du blanc. Cet entre-deux fragmentaire, utilisé comme déjoueur de la parole (mondaine, familiale et amoureuse), fait le pont entre la vacuité des paroles proférées (dans le but de servir un *paraître* social ou familial) et leur réception, leur incompréhension. Le récit *Mon grand-père* introduit l'univers banal et commun du quotidien familial par l'utilisation du fragment; il offre le portrait narratif et photographique des efforts entrepris entre les membres d'une famille pour resserrer les liens, pour installer une communication solide, ainsi que les échecs qui découlent de ces tentatives. D'une autre façon, *L'Agrume* met en scène les silences dans une relation amoureuse qui n'arrive pas à démarrer faute de communication. Ici, c'est la gestuelle qui amplifie le *manque* dialogique entre les amoureux; la volonté de développer une communication amoureuse est transcrite par des *actions*, mais résulte systématiquement en un plus grand silence. Finalement, ce même silence est adapté dans *La défaite du rouge-gorge*, court-métrage mettant en images l'impasse de la communication, toujours en utilisant le fragmentaire comme moteur de la réflexion sur la langue et son silence. Mréjen tente une inscription de l'indicible à l'aide du fragment et notre étude se veut une observation de cette inscription qui passe par le littéraire, la photographie et le cinéma.

Mots clés : Mréjen, fragment, silence, indicible, polaroid, adaptation cinématographique.

## INTRODUCTION

Le fragment naît d'un paradoxe; sa forme représente le contraste entre la brièveté de l'écriture et l'étendue de sa signification. Pascal Quignard écrit que l'insistance du fragment « sature l'attention, sa multiplication édulcore l'effet que sa brièveté prépare<sup>1</sup>. ». Composé de contradictions, il n'offre aucun point de départ ni d'arrivée à celui qui tente de le saisir. Depuis Jean de La Bruyère<sup>2</sup>, c'est une irritation constante qui domine son analyse. L'impossibilité de définir proprement sa forme, ainsi que la difficulté à classer cette écriture selon un *genre*<sup>3</sup>, plonge toute étude du fragment dans une impasse.

L'*impasse* créée par le fragment est au centre de notre recherche. Pour arriver à l'observer sous des angles multiples — avec pour limites le schéma traditionnel de la communication<sup>4</sup> —, c'est à partir de l'œuvre de Valérie Mréjen que notre analyse se déploiera. Le travail de Mréjen a la particularité d'emprunter différents médiums pour servir un but unique, celui d'interroger le langage social.

En faisant profession de non-conformisme à l'égard de ces catégories — l'art, le cinéma, la littérature —, Valérie Mréjen partage sûrement avec d'autres, artistes, cinéastes, écrivain(e)s de la même génération, son renoncement à un médium de prédilection<sup>5</sup>.

Elle utilise donc le collage, l'écriture fragmentaire, le film, le documentaire, etc., pour illustrer les défauts et les manques de la communication. Avec pour contexte les lieux communs, les repas familiaux et les échecs amoureux, Mréjen pousse les protagonistes de ses récits et de ses vidéos dans une impasse qui est généralement la conséquence de malentendus et *mal-entendus*. C'est une communication forcée qui est mise en scène et qui mène

---

<sup>1</sup> Pascal Quignard. *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Montpellier, Fata Morgana, 1986, p. 21

<sup>2</sup> Dans l'ouvrage de Quignard, nous lisons à propos de Jean de La Bruyère : « Il passe pour être le premier à avoir composé de façon systématique un livre sous forme fragmentaire. ». p. 14

<sup>3</sup> Ginette Michaud écrit, dans *Lire le fragment*, que ce dernier « est à la fois un genre et n'est pas du tout un genre au sens propre, et il faut s'accommoder de cette contradiction. ». Ginette Michaud, *Lire le fragment*, Québec, Éditions Hurtubise, coll. « Brèches », 1989, p. 34

<sup>4</sup> L'analyse du schéma de la communication, dans ce travail, se limite à la relation entre l'émetteur et le récepteur, c'est-à-dire à leurs échanges dialogiques et silencieux.

<sup>5</sup> Élisabeth Lebovici, *Valérie Mréjen*, Paris, Éditions Léo Scheer, coll. « pointligneplan », 2005, p. 64

systématiquement au même point : le silence. C'est d'abord à l'aide de l'œuvre de Maurice Blanchot (*L'écriture du désastre, L'entretien, infini, L'espace littéraire*) qu'une étude sur le mutisme dans l'écriture fragmentaire est possible puisque sa réflexion se pose sur l'entre-deux, sur la part de non-dit qui émerge de cette forme. Le premier arrêt nécessaire dans le cadre de ce travail concerne l'intervalle<sup>6</sup> qui, selon Blanchot, symbolise le silence dans la conversation. Ces interruptions servent à relancer le discours (en laissant la place à la parole de l'autre) ou alors à l'asphyxier (en installant un intervalle infini). Une double fonction est attribuée à l'arrêt dans le dialogue, et chacune d'elle est la résultante d'un choix fait par le sujet parlant. C'est alors la décision du mutisme ou du discours qui permet à la communication de se poursuivre ou de s'éteindre. Le silence, même s'il est plus souvent qu'autrement volontaire (*topique* selon Barthes<sup>7</sup>), n'arrive jamais à complètement tuer l'échange; chez Mréjen, le dialogue se constitue et s'auto-construit à sens unique. C'est l'émetteur seul qui, devant le silence infini du récepteur, relance la parole et prolonge la communication.

Le schéma communicationnel est rarement fonctionnel chez Mréjen, c'est-à-dire que l'une ou l'autre des instances essentielles à la communication fait inévitablement défaut. Les manques sont remplis par un mutisme qui, loin d'asphyxier le dialogue, le relance. Trois œuvres de Mréjen sont utilisées pour illustrer d'une part l'impasse de la communication, et d'autre part la signification des blancs de l'écriture fragmentaire. C'est d'abord le récit *Mon grand-père* qui est l'objet de ce mémoire. Ce premier recueil de l'auteure, publié en 1999 aux Éditions Allia, met en place les particularités, les manques, les réussites et les erreurs d'une famille qui se veut commune malgré les drames la constituant. Le lecteur y trouve, dès les premières pages, l'absence de chronologie et d'explications face aux événements racontés. Le style est bref et concis; dans l'espoir d'obtenir plus d'informations ou de précisions, c'est en vain que le lecteur saute d'un fragment à l'autre. De plus, c'est la force du blanc de l'écriture,

---

<sup>6</sup> Sous le titre *L'interruption*, Blanchot définit l'intervalle en ces termes : « La définition, je veux dire la description la plus simple de la conversation la plus simple pourrait être la suivante : quand deux hommes parlent ensemble, ils ne parlent pas ensemble, mais tour à tour; l'un dit quelque chose, puis s'arrête, l'autre autre chose (ou la même chose), puis s'arrête. ». Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 106

<sup>7</sup> Dans *Le Neutre*, Roland Barthes place le sujet devant deux types de silences : le silence *général* (trait de discrétion), ou *topique* (volontaire, par désir de ne pas se prononcer sur une opinion ou un sujet). Ainsi, la portée de chaque silence est différente, et présente des alternatives d'analyses opposées dans le cadre de ce travail. La distinction entre ces deux silences est primordiale dans notre recherche et dans l'analyse des textes de Mréjen.

l'arrêt de la lecture imposé, qui motive une réflexion sur le *hors-cadre*, sur le non-dit, et qui fait place à l'importance de l'aspect physique du fragment.

Cette caractéristique évoque l'idée d'une mort de l'écriture et de la lecture, représentée par le blanc du récit. Ainsi, c'est un désir de silence, de pause, de vide qui est exprimé. Toutefois, l'enchaînement des fragments inscrit une constante renaissance et motive une interrogation sur l'oscillation entre la vie et la mort. À partir des définitions acceptées du fragment, c'est aussi une réflexion sur le *tout* qui est mise en place. Ginette Michaud écrit que la lecture du fragment déplace la façon traditionnelle de lire, c'est-à-dire qu'un changement de l'ordre du conditionnement est opéré pour ouvrir la voie à un dialogue entre le lecteur et l'œuvre<sup>8</sup>. Le récit traditionnel se voit découpé par l'emploi de la forme fragmentaire; donc, sa lecture en est aussi transformée. En se questionnant sur le discontinu, un retour à Barthes permet de considérer le fragment comme un commentaire — qui sert à couper la parole. Dans le cadre de ce travail, le blanc est une interruption où le commentaire est absent. Il faut chercher dans la faille de cet intervalle pour trouver la voix qui se veut silencieuse.

Dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Georges Didi-Huberman traite du *vide* et de ce qu'il renvoie au regardeur. Chez Mréjen, ce *vide* est représenté par le blanc du fragment, par l'entre-deux qui est imposé au lecteur. Pour bien comprendre cette notion, un détour vers la photographie est indispensable. Dans *La chambre claire*, Roland Barthes expose la notion du *punctum* qui se traduit par ce qui accroche le désir du spectateur : il est ressenti comme la petite piqûre, petite coupure, qui amène le regardeur à la perte de l'image, à son *vide*. Un dialogue entre la photographie et le spectateur est entrepris par le *punctum*<sup>9</sup>. Dans son essai, il explique que le sujet photographié, en plus d'être transformé en *objet* dès la prise du cliché, est renvoyé à une mort, à un *ça-a-été* qui le place automatiquement dans le

<sup>8</sup> « (...) le fragment (...) rend visible certains (dys)fonctionnements du procès de la lecture, il montre quelles façons de lire ont été déplacées ou réprimées durant le règne de l'Interprétation herméneutique, il permet de ressaisir ce qui a été mobilisé par une lecture réglée sur l'Oeuvre. » Ginette Michaud, *Lire le fragment*, op. cit., p. 71

<sup>9</sup> « Quand elle se rend capable d'ouvrir la scission de ce qui nous regarde dans ce que nous voyons, la surface visuelle devient un *pan*, un pan de robe ou bien le mur d'une chambre qui se reclôt sur nous. nous entoure, nous touche, nous dévore. » Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit. 1992. p. 61



passé. Donc, la photographie joue aussi sur cette limite sécable entre la vie et la mort. La photographie partage les caractéristiques du fragment : en plus de découper une réalité, elle est l'inscription d'une vie tout en mettant en scène une mort, un *ça-a-été*. C'est la lecture du *punctum*, du blanc du fragment, du *vide*, qu'il faut développer pour arriver à sa signification. Ces bases théoriques seront utilisées pour l'analyse du premier texte de Mréjen, *Mon grand-père*. Dans ce récit familial, c'est d'abord l'inscription par les noms et surnoms qui sera explorée; l'auteure, toujours dans sa tentative de déjouer le langage, propose une réflexion sur les noms et leur représentation. C'est par la concision et la brièveté des fragments que la charge significative de chaque pseudonyme sera amplifiée. Cette introduction à l'analyse se veut une démonstration du travail de Mréjen sur la notion de *représentation* (écrite et imagée).

*Mon grand-père* est d'abord et avant tout une histoire sur le langage et sa réception, sur l'impasse de la communication dans l'espace familial. À l'aide de Barthes et de Michaud, une lecture du récit sera accomplie pour comprendre comment le silence participe à la communication de la même façon que la parole. De plus, c'est le dialogue en tant qu'*objet* qui sera étudié; dans le récit, il est réclamé et utilisé pour combler l'espace — il occupe une fonction de remplissage du silence. À partir de ce constat, c'est une photographie de la famille parfaite, du *paraître* qui est mise en place : parole pour combler le vide, parole *sourde*. La voix narrative se trouve alors en pleine quête; elle recherche une façon de s'exprimer tout en déjouant le langage familial et commun. Dans *Mon grand-père*, le lecteur est aussi confronté à la voix qui est *dérobée* : c'est-à-dire qu'elle est forcée sans que le sujet ait droit d'expression, d'inscription; un discours tout préparé lui est imposé. Ainsi, les mots sont enlevés au sujet, ne lui laissant qu'un silence comme élément de communication. C'est entre les notions d'écriture du silence, de vide et de *punctum* que l'analyse de l'impasse est possible.

Chez Mréjen, l'écriture fragmentaire est une recomposition; c'est à partir de la parole des autres, de leurs décors et de leurs images qu'une voix est créée. « Pour élaborer une pensée ou un langage, j'ai besoin de faire un collage d'expressions, de phrases, etc.

J'emprunte beaucoup à ce que j'entends autour de moi<sup>10</sup>. » Ce sont ces éléments trouvés, ramassés ou volés qui constituent le récit. La photographie n'est pas exclue de ces collages fragmentés; *Mon grand-père* intègre ces *détails qui pointent* à l'écriture par l'entremise de descriptions imagées, de clichés mis en mots. Le récit fragmentaire devient album photo. Le caractère bref du fragment et son effet d'instantanéité rappellent la photographie polaroid qui offre, elle aussi, un inachèvement ouvrant la voie à un dialogue entre l'image et le regardeur. C'est l'impression de *manque*, présente au centre de ces deux disciplines, qui ramène notre analyse à une interrogation sur le *tout*, sur la tentative d'inscription qui ne semble jamais atteindre sa complétude.

Le deuxième texte utilisé dans ce mémoire s'oppose à *Mon grand-père* lorsqu'il est question de ce *tout*. *L'Agrume*, publié en 2001, présente un récit structuré de façon cinématographique, suivant un schéma narratif traditionnel (début-milieu-fin). Ainsi, une différence majeure s'établit entre les deux textes de Mréjen. *L'Agrume* développe une impasse de la communication entre des amoureux qui n'osent pas parler de peur de tout gâcher. L'histoire d'amour est, au final, une incompréhension des signes, un malentendu du langage amoureux. L'étude du fragment s'applique aussi à ce texte, mais c'est sa mise en image qui nous intéressera. *La défaite du rouge-gorge*, court-métrage réalisé en 2001, propose l'adaptation de *L'Agrume*, tout en conservant les caractéristiques du fragment : concision, brièveté, silences et ouverture vers un dialogue infini. C'est en explorant trois éléments techniques du cinéma, le montage, le cadrage et le temps, que le fragment littéraire sera lu dans son contexte cinématographique.

Ce mémoire propose une étude du fragment à partir d'une multiplicité de médiums, pour cerner d'une part l'effort de communication entre les membres d'une famille, d'un couple, et d'autre part pour constater l'impasse de la communication que Mréjen ne cesse de mettre en avant-plan.

Ce travail se divise en trois parties. D'abord, il sera nécessaire de faire une mise au point sur les différentes études entreprises sur le fragment. L'ouvrage de Ginette Michaud, *Lire le*

---

<sup>10</sup> Valérie Mréjen. *Ping-pong*, Paris, Éditions Allia. 2008, p. 45

*fragment*, établit l'impossibilité d'analyser de façon définitive cette forme. Selon Michaud, la forme signifie plus que le propos : « Les fragments valent moins par la recherche d'une ou plusieurs significations, que par la force du sens non totalisable et immaîtrisable qui s'en dégage; moins par ce qu'ils signifient que par ce qu'ils font<sup>11</sup>. ». La façon de théoriser le fragment passe donc par sa lecture, par sa réception. Mais ici, Michaud s'arrête de nouveau : comment lire le recueil de fragments? Comme un rassemblement d'entités distinctes et indépendantes les unes des autres, ou alors comme un *tout* cohérent et résultant d'une organisation? Pour construire son essai, elle sélectionne différents écrits de Roland Barthes sur le fragment et la photographie. Ces textes seront repris dans ce mémoire pour servir différents buts : d'abord pour établir une base théorique concernant l'écoute dans la conversation mondaine (*Roland Barthes par Roland Barthes*), ensuite pour développer l'examen du mutisme (*Le Neutre*), et finalement, pour explorer le concept de lecture de la photographie (*La chambre claire*). Ce premier chapitre fera la mise au point des théories et pensées concernant les différentes formes du fragment. Les ouvrages présentés dans cette première partie serviront de coup d'envoi aux difficultés et aux *manques* de la forme fragmentaire, éléments qui feront l'objet de notre étude dans les chapitres suivants.

Le deuxième chapitre prendra *Mon grand-père* comme objet d'analyse. Un parallèle sera établi entre l'univers familial et la photographie comme représentation d'un *idéal* jamais atteint. Par l'entremise de l'écriture, c'est l'étude du silence dans la conversation familiale qui mènera à l'effort de communication et à son échec. En s'interrogeant sur la langue et sur le sens, notre analyse se concentrera sur l'inscription du sujet ainsi que sur sa représentation écrite. *Mon grand-père* sera finalement lu comme un travail de recomposition alliant paroles, images, photographies et souvenirs d'une narratrice cherchant une *voix* d'identification.

*L'Agrume* sera le point de départ du troisième et dernier chapitre de ce mémoire. À l'aide de ce texte, ce sont les fragments de l'amoureuse qui seront étudiés dans leur organisation et leur temporalité. L'échec de l'histoire d'amour résultera d'une communication inefficace, construite à partir de silences et d'une gestuelle faisant office de langage. L'importance de la photographie sera reprise pour faire la démonstration du

---

<sup>11</sup> Ginette Michaud, *Lire le fragment. op. cit.*, p. 193

caractère cinématographique de *L'Agrume*. C'est donc une adaptation du littéraire au film qui sera étudiée en finale de ce chapitre. C'est, entre autres, avec les théories de Gilles Deleuze (*Cinéma 1.L'image-mouvement* et *Cinéma 2.L'image-temps*) et de Jean R. Debris (*Les fondements de l'art cinématographique, Livre 1 : Art et Réalité au Cinéma*) que le montage, le cadrage et le temps psychologique du film seront explorés pour mettre en lumière l'échec de la communication, pourtant exprimée par la parole, l'image et le mouvement.

## CHAPITRE I

### L'ÉCHEC DE LA COMMUNICATION ET SON ULTIME RECOURS : LE FRAGMENT

#### 1.1 La surdité à son propre langage et le silence dans le dialogue

La conversation mondaine effrayait Kafka. Dialoguer avec un groupe de gens était pour lui une épreuve technique. « Kafka désirait savoir à quel moment et combien de fois, lorsque huit personnes sont assises dans l'horizon d'une conversation, il convient de prendre la parole si l'on ne veut passer pour silencieux<sup>1</sup>. » Parler n'est pas nécessairement le signe que le sujet désire transmettre une idée, un sentiment, une information; il prend parfois la parole pour ne rien dire. Si la conversation de Kafka est entretenue de façon strictement polie, selon les lois du bavardage et du silence, l'écoute devient, elle aussi, mécanique — partielle. Les paroles sont donc lancées entre l'émetteur et le récepteur et se perdent en chemin: la conversation ne mène nulle part. Roland Barthes nomme cette impasse « La surdité à son propre langage »; il explique, dans le *Roland Barthes par Roland Barthes*, comment le sujet, dans la conversation, entend les autres ne pas s'entendre :

Ce qu'il écoutait, ce qu'il ne pouvait s'empêcher d'écouter, où qu'il fût, c'était la surdité des autres à leur propre langage : il les entendait ne pas s'entendre. Mais lui-même? N'entendait-il jamais sa propre surdité<sup>2</sup>?

Le sujet de Barthes s'éveille à la vacuité de la parole sociale; si personne n'écoute, alors je n'écoute pas non plus. Deux problèmes sont ainsi menés par Barthes et sont représentés par les deux instances constituant toute communication : l'émetteur et le récepteur. Tandis que l'un s'acharne à produire du langage, l'autre agit comme bloqueur et réduit toute parole au silence. La communication n'est jamais complète, elle est vouée à l'échec dès sa naissance.

---

<sup>1</sup> Maurice Blanchot. *L'entretien infini*, Paris. Gallimard. 1969, p. 107

<sup>2</sup> Roland Barthes. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris. Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1995, p. 148

Les rôles de l'émetteur et du récepteur sont problématiques autant dans leurs conversations que dans leurs silences et leur écriture, éléments explorés plus loin dans ce chapitre.

Dans *L'entretien infini*, Maurice Blanchot justifie et soutient la nécessité du silence dans le dialogue : « [...] même si le discours est cohérent, toujours il doit se fragmenter en changeant de protagoniste; de l'un à l'autre, il s'interrompt : l'interruption permet l'échange. S'interrompre pour s'entendre, s'entendre pour parler<sup>3</sup>. ». La parole doit être fragmentée pour s'échanger, se faire entendre et se faire comprendre de façon efficace. Tout comme la phrase se constitue d'une suite de mots, de signes mis les uns à la suite des autres, la conversation est aussi une suite de fragments, séparés par ce que Blanchot a nommé des intervalles : « Le fait que la parole a besoin de passer de l'un à l'autre, soit pour se confirmer, soit pour se contredire ou se développer, montre la nécessité de l'intervalle<sup>4</sup>. ». Cette importance des blancs dans la conversation implique, dans le cadre de ce travail, une réflexion sur le silence, sur l'emploi qui en est fait ainsi que sur ses différentes fonctions et significations. L'intervalle est un élément technique dans la théorie de la communication, mais il est surtout reconnu comme une pause entre deux paroles, entre deux phrases. Il peut donc être perçu comme l'élément essentiel permettant le dialogue, ou alors comme le blanc, la suspension de la parole. Le silence est le moteur de la conversation ou son point de chute. Le choix revient aux participants à la communication d'interrompre l'intervalle et d'alimenter le dialogue, ou alors de laisser la pause durer pour ainsi asphyxier la communication.

Le recours et le droit au mutisme est exploré dans *Le Neutre* de Roland Barthes, qui le définit comme un déjoueur de la parole. Le silence prend différentes formes dans la conversation mondaine : il peut être « général », c'est-à-dire un trait de discrétion, de gêne ou de tempérament, ou alors « topique ». Contrairement au silence général, le silence topique est totalement volontaire : le sujet se tait sur un élément de la conversation, sur une opinion, ou alors il déclare autre chose que sa pensée pour détourner la discussion. Il faut bien comprendre la nuance entre *général* et *topique* pour cerner l'impact que l'une ou l'autre de ces formes peut avoir sur le dialogue. Blanchot développait l'idée de l'interruption comme

---

<sup>3</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, op. cit., p. 107

<sup>4</sup> *Ibid.* p. 106

nécessité dans l'échange langagier. Barthes reprend cette idée mais l'explore sous un autre angle. De ce fait, il écrit :

[...] dans le discours, je mets des blancs, non pas en soi, mais par rapport à ce que je pense : donc, valeur syntagmatique dans une polyphonie, au moins à trois portées : ce que je pense + ce que je dis ou ne dis pas + ce que reçoit l'autre (car mon « silence » n'est pas forcément reçu comme « silence »!)<sup>5</sup>.

L'intervalle, maintenant, délaisse sa fonction technique pour endosser celle d'une subjectivité, parfois dissimulée, parfois assumée. Pour Barthes, le silence relève toujours de l'implicite, il impose à tout coup une parole. Lorsque Blanchot écrit sur Kafka, sur son malaise dans la conversation mondaine, il soutient aussi l'hypothèse de Barthes; le silence est producteur de paroles tout en transmettant implicitement un message silencieux, dépourvu de langage propre. Mais alors, que se passe-t-il lorsque celui-ci est volontaire (topique), lorsque le mutisme devient refus de parole? Blanchot croit que le refus est aussi acte parolier : « Il n'est encore qu'une parole différée, ou bien il porte la signification d'une différence obstinément maintenue<sup>6</sup>. ». Barthes appuie : « Mais le silence lui-même prend figure d'une image, d'une posture plus ou moins stoïcienne, "sage", héroïque ou sibylline : c'est un drapé → fatalité du signe : il est plus fort que l'individu<sup>7</sup>. ». D'un côté comme de l'autre, il est entendu que le silence est porteur de beaucoup plus de signification qu'il n'y paraît. Général ou topique, il a la même charge qu'une parole, qu'elle soit forcée ou volontaire. C'est pourquoi prendre part à ces « bavardages » est si pénible pour Kafka : il y a obligation de parler et obligation de se taire selon des règles pré-établies. Dans le texte *Leçon*, Barthes parle d'un fascisme de la parole : « [...] le fascisme, ce n'est pas d'empêcher de dire, c'est d'obliger à dire<sup>8</sup>. ». Le silence, lorsque permis, aide à échapper à la conversation. Lorsqu'il ne l'est pas, il devient fascisme : le retrait d'un droit langagier nécessaire. Le silence déjoue la parole tout en provoquant un autre discours langagier, celui de l'intervalle, de la pensée, de l'entre-deux. Voyons l'utilisation du silence comme un droit; le sujet, volontairement, tente de déjouer la parole de l'autre en cessant de retourner l'intervalle. Il s'attribue le pouvoir de parler, mais aussi celui d'arrêter de parler. Comme l'explique Blanchot,

<sup>5</sup> Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 52

<sup>6</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, op. cit., p. 107

<sup>7</sup> Roland Barthes, *Le Neutre*, op. cit., p. 54

<sup>8</sup> Roland Barthes, *Leçon*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point Essais », 1978, p. 14

quand le pouvoir de parler s'interrompt, on ne sait pas, on ne peut jamais savoir décidément ce qui vient en action : l'interruption qui permet l'échange, ou celle qui suspend la parole pour la restaurer à un autre niveau, ou bien l'interruption négatrice qui, loin d'être encore la parole qui reprend souffle et respire, prétend — si c'est possible — l'asphyxier et la détruire comme à jamais<sup>9</sup>.

C'est précisément cette dernière forme d'intervalle qui est mise en scène dans l'écriture fragmentée de Valérie Mréjen, soit une communication à sens unique. Le récepteur est silencieux alors que l'émetteur s'acharne à créer des intervalles, attendant patiemment que ceux-ci lui soient retournés. C'est ce type de silence qui est mis en scène dans *Eau sauvage*, troisième recueil de Mréjen, publié en 2004.

Le projet est simple : un père tente tant bien que mal d'installer un dialogue, une communication solide avec sa fille, alors que celle-ci refuse de retourner l'intervalle « à tel point que ce qui est censé être un dialogue entre un père et une fille devient un monologue, pour la simple et bonne raison que la fille ne s'exprime jamais<sup>10</sup>. ». Le silence est totalement et absolument volontaire, émergeant de ce grand désir d'asphyxier toute communication. Le dialogue est à sens unique, personne ne répond aux intervalles : aucun renvoi n'est fait de ces blancs qui sont si essentiels à la communication selon Blanchot. Toutefois, le monologue se poursuit, présenté sous la forme de messages laissés sur le répondeur de la narratrice, qui les prend soigneusement en note. Comment définir ce type de communication, qui se constitue et s'entretient à partir de l'émetteur seul, lorsque le récepteur délaisse complètement son rôle de retransmetteur ?

Une hypothèse explicative vient de Roland Barthes, qui porte secours à toute communication tronquée, handicapée, dysfonctionnelle : « De là à se confier à l'écriture : n'est-elle pas ce langage qui a renoncé à produire *la dernière réplique*, vit et respire de s'en remettre à l'autre pour que lui vous entende<sup>11</sup> ? ». L'écriture permet de faire entendre le silence, de lui donner une place de la même importance que la parole. L'acte de retranscrire les messages laissés sur le répondeur devient discours, même si la voix de la narratrice est

---

<sup>9</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, op. cit., p. 111

<sup>10</sup> Fabienne Jacob, « La vérité si elle ment », *Zurban*, numéro 54, 21 janvier 2004, p. 54

<sup>11</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 148



absente. C'est le mutisme de celle-ci qui est mis en scène, à travers les blancs des fragments, ces sauts rapides d'un silence à un autre qui répondent en quelque sorte à l'inutilité des paroles enregistrées sur sa machine. « Salut ma jolie. Tout va bien? Le moral? La santé? Les amours? Le travail? Je suis content pour toi. Je ne te dérange pas plus longtemps<sup>12</sup>. » Le père pose plusieurs questions à la machine et ne reçoit évidemment aucune réponse; il prend alors l'initiative de considérer l'absence de récepteur, de voix, comme parole. Un silence, une absence qui lui sert très bien de retour d'intervalle, le laissant satisfait, « je suis content pour toi. ». La communication est délaissée par la fille, orchestrant une expérience mettant sous observation l'instance paternelle : doit-elle vraiment dialoguer pour faire partie de la discussion ou le père se charge-t-il d'incarner l'émetteur *et* le récepteur lui-même? Quel est son rôle dans cette communication? Qu'en est-il du rôle du silence? Dans ce cas-ci, c'est le silence *topique* de la narratrice qu'il faut observer. Le choix du mutisme est fait, représentant l'espoir d'asphyxier la communication. Et pourtant, c'est l'opposé qui se produit; la communication est fonctionnelle tout en étant à sens unique.

Mais il n'en est pas toujours de même : le recueil *Mon grand-père*, même s'il a lui aussi la famille pour sujet, traite l'incommunicabilité d'une toute autre façon. Ce livre de 63 pages, publié en 1999 et premier récit de Mréjen, dresse le portrait d'une famille typique tout en cernant les éléments qui la rendent unique.

Ce poème fragmentaire [...] dévoile avec humour toutes ces improbables stratégies que s'inventent les familles pour se conformer à l'idée qu'elles se font d'elles-mêmes et comment elles s'inventent dans tout leur paradoxal conventionnalisme<sup>13</sup>.

S'y mélangent scandales, faits divers et anecdotes de jeunesse ne laissant que les blancs entre les fragments comme interprétation. La narratrice est bien là : c'est sa voix qui raconte. Mais elle sait aussi s'estomper pour laisser la place aux « personnages » plus grands qu'elle. Elle rapporte les expressions, les moments chocs, les épreuves et ces petits riens du quotidien qui la laissent sans voix. C'est maintenant un silence *général* qui est mis en place; il représente à la fois l'étonnement, l'incompréhension, l'ambiguïté et l'absurdité des paroles entendues :

---

<sup>12</sup> Valérie Mréjen, *Eau sauvage*. Paris, Éditions Allia, 2004, p. 45

<sup>13</sup> Jean-Yves Jouannais, « Valérie Mréjen. Mon grand-père », *Artipress*, numéro 250, octobre 1999

« Un jour, ma mère me demanda si j'avais une passion. J'étais pétrifiée. Je n'avais rien à répondre<sup>14</sup>. ». La voix de la narratrice est soigneusement effacée, même si le lecteur peut supposer qu'il n'en a pas toujours été de cette façon. Dans ce livre, les silences de la jeune fille sont remémorés, créant une accumulation de souvenirs, de clichés et de détails qui restent sans justifications et sans commentaires. La narratrice fait part de ses observations, et impose ensuite un arrêt : « Le canapé du salon était orange, la banquette de la cuisine était en skaï orange, et le luminaire de boules en verre orange<sup>15</sup>. ». Il n'y a rien à ajouter, sinon ce blanc transitoire ou sécateur où l'on s'appuie ou se coupe.

Il ne faut pas passer outre les malentendus (et mal-entendus) présents dans chaque recueil et chaque vidéo de Mréjen. Dans *Mon grand-père*, ils sont liés à l'univers familial; la narratrice tente de comprendre, de saisir le sens des paroles et des expressions qu'elle entend. C'est un travail sur l'être et la langue, sur le code. Par exemple : « Ma mère disait souvent "soi-disant" et j'entendais "soit dix ans"<sup>16</sup>. ». Dans *Le Neutre*, Barthes traite de la langue et du discours en expliquant que, selon lui, il y a un rapport dialectique inébranlable entre la langue et la parole : « 1) une réserve, où sont gardées les lois langagières d'une communauté (sorte de tabernacle); 2) un moment d'actualisation, choix du sujet, prélèvement dans la réserve [...]»<sup>17</sup>. Les codes permettent la parole et la communication. Cependant, les règles extérieures et les influences hors-langage sont des subjectivités affectant les codes, modifiant les modes de la parole. Tout être langagier est obligatoirement touché par ces subjectivités, « par le poids de la syntaxe, il doit être *ce* sujet-là et non un autre [...] : les rubriques de la langue sont des lois coercitives, qui l'obligent à parler → dans ce sens, j'ai pu parler d'un "fascisme" de la langue<sup>18</sup>. ». Les mal-entendus de Mréjen suggèrent aussi cette subjectivité qui est formatrice pour la narratrice. Devant l'incompréhension, elle se réfugie dans un silence qui demeure, comme si l'envie de parler s'en était allée, comme si les codes, trop subjectivés, avaient tué toute envie de communiquer. Il n'y a pas de parole vraie, authentique : elle est subtilement manipulée pour qu'un décodage ne puisse percevoir ni les

---

<sup>14</sup> Valérie Mréjen, *Mon grand-père*, Paris, Éditions Allia. 1999, p. 41

<sup>15</sup> *Ibid*, p. 18

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 22

<sup>17</sup> Roland Barthes, *Le Neutre*, *op. cit.*, p. 72

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 72

préjugés, ni les méchancetés ou les malaises. De ce fait, le père « ne prononce jamais le mot "lesbienne" au sujet de la sœur de ma mère. Il dit plutôt qu'elle n'est pas très équilibrée, ou qu'elle est mal dans sa peau<sup>19</sup>. ». Détourner la langue par la langue mène toutefois à un échec, d'où la présence de ce si grand silence. Le mutisme de la narratrice est une interrogation sur la langue et ses usages : ses notes d'observatrice nous sont présentées, fragment par fragment.

Le recueil *L'Agrume* se démarque des deux titres présentés plus haut en ce qu'il ne concerne pas exclusivement la famille. L'auteure explore cette fois-ci une relation amoureuse qui n'arrive pas à débiter mais atteint toutefois sa fin; le tout, évidemment, dans le plus grand silence. Les situations les plus banales sont propices aux hésitations et aux silences de la narratrice : « Quelquefois, nous allions acheter des glaces. L'idée venait de lui parce que je n'osais pas, mais quand il proposait, ça me paraissait toujours être le moment. Nous prenions une ou deux boules dans un gobelet<sup>20</sup>. ». Plusieurs silences de soumission, d'autres de malaise. Après avoir organisé le stratagème parfait pour offrir les clefs de son appartement à son amoureux, la narratrice constate ce malaise dans la relation amoureuse, dû au manque de communication: « Nous ne fîmes pas de commentaires. Il avait l'air de se demander pourquoi je lui donnais un double. J'eus l'impression d'avoir gaffé<sup>21</sup>. ». Barthes souligne et insiste sur le fait que la langue est assertive : ainsi, pour nuancer le discours de l'affirmation, « il faut sans cesse batailler avec la langue<sup>22</sup> », ce que la narratrice de *L'Agrume* n'arrive jamais à faire. Comme elle n'arrive pas à s'affirmer, de peur de briser la relation, elle se tait, incapable de batailler contre le discours de cet homme dont elle ne comprend pas totalement les codes. « Je serais d'accord sur tout. Il n'en reviendrait pas d'avoir trouvé une personnalité pareille<sup>23</sup>. » Le silence est celui d'un acquiescement complet, d'un effacement total d'une subjectivité personnelle et langagière. L'amoureuse accompagne en silence, ne prenant jamais l'initiative de lutter contre les paroles, les décisions et les comportements étranges de *l'Agrume*.

---

<sup>19</sup> Valérie Mréjen, *Mon grand père*, op. cit., p. 56

<sup>20</sup> Valérie Mréjen, *L'Agrume*, Paris, Éditions Allia, 2001, p. 17-18

<sup>21</sup> *Ibid*, p. 26

<sup>22</sup> Roland Barthes, *Le Neutre*, op. cit., p. 74

<sup>23</sup> Valérie Mréjen, *L'Agrume*, op. cit., p. 31

Les récits de Valérie Mréjen mettent en scène une communication à sens unique. Un père laisse des messages sur le répondeur de sa fille silencieuse et malgré l'absence chronique de retour d'intervalle, la communication demeure active. Mréjen détourne ce que Barthes nomme le fascisme de la parole en mettant en place un refus de communiquer. C'est aussi l'incompréhension de certains codes langagiers dans le quotidien familial qui bloque la narratrice et l'amène à se taire devant l'inconnu. Elle observe et note les subjectivités de la langue qui forment les origines et les particularités de sa famille, mais elle n'y participe jamais. Plus tard, c'est un amour à l'eau de rose qui se développe à sens unique. L'amoureuse est spectatrice de son histoire qui ne démarre jamais : elle préfère se taire plutôt que de prendre le risque de tout bouleverser par sa parole. Le silence prend différentes formes à travers ces trois récits, mais il en est toujours de même du schéma communicationnel : le dialogue est à sens unique. L'une des instances essentielles à la communication s'efface et observe ce qu'il en est de la langue, des mots et des signes. Notons toutefois : le dialogue continue malgré le silence. Ce dernier n'agit pas comme un bloqueur à la communication, mais plutôt, dans chaque cas, il semble être un moteur de celle-ci.

Le silence est une prise de position dans les récits de Mréjen, mais est-il détenteur de pouvoir comme la langue arrive à l'être? Roland Barthes a exprimé à plusieurs reprises l'importance du pouvoir de la langue. Gilles Deleuze et Félix Guattari lancent aussi la réflexion à ce sujet en écrivant :

Les mots ne sont pas des outils; mais on donne aux enfants du langage, des plumes et des cahiers, comme on donne des pelles et des pioches aux ouvriers. Une règle de grammaire est un marqueur de pouvoir, avant d'être un marqueur syntaxique<sup>24</sup>.

Sans la langue et le discours, qui forment une société et ses opinions, c'est l'État, les mœurs et les relations à tous les niveaux qui s'effondrent. « Cet objet en quoi s'inscrit le pouvoir, de toute éternité humaine, c'est : le langage — ou pour être plus précis, son expression obligée : la langue<sup>25</sup>. » Barthes continue en disant que ce pouvoir n'est pas reconnu, qu'il est invisible

---

<sup>24</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari. *Mille plateaux*. Paris. Les Éditions de Minuit, coll. « Critique ». 1980. p. 96

<sup>25</sup> Roland Barthes, *Leçon*, op. cit., p. 12

dans le quotidien parce que la langue est basée sur un système de classement et d'associations;

Ainsi la phrase est composée d'abord d'éléments *significatifs* (les monèmes) qui sont composés eux-mêmes d'éléments *non-significatifs* (les phonèmes); dans cette direction, l'opération d'analyse s'appelle « segmentation »<sup>26</sup>.

Pour Barthes, tout système de classement est inévitablement oppressif. Les associations sont prédéterminées, motivées et encouragées par le système de pouvoir — la langue — et obligent ainsi la communication à se faire de façon coercitive, prévue, calculée. C'est un conditionnement invisible au sujet qui lui permet de communiquer. Ainsi, le quotidien se constitue de paroles échangées, transmises et reçues dans un système oppressif qui ne permet pas au sujet de se détourner d'un certain fascisme (obligation de dire comme ceci et non comme cela). Mréjen joue avec les conventions, ces phrases répétées et reçues chaque jour et qui passent inaperçues, malgré leur non-sens, leur néant : « [...] en chaque signe dort ce monstre : un stéréotype : je ne puis jamais parler qu'en ramassant ce qui *traîne* dans la langue<sup>27</sup>. ». Les narratrices des livres de Mréjen s'opposent à ramasser ces stéréotypes; en les entourant de silence, elles leur donnent un autre niveau de pouvoir. Dans *Eau sauvage*, la jeune fille se détourne de l'instance paternelle et du stéréotype langagier pour prendre une place d'observatrice : elle tente de comprendre les signes, de décoder les messages sur son répondeur. Dans *L'Agrume*, l'amoureuse crée un stéréotype à partir de sa relation avec Bruno. Elle lui donne un pouvoir stéréotypé (d'amoureux) alors qu'il représente tout le contraire du typique prince charmant. Elle joue avec les codes qu'il lui transmet et les changent en stéréotype « Harlequin ». Dans *Mon grand-père*, contrairement aux deux autres recueils, la narratrice perçoit le stéréotype. Elle ne tente ni de le comprendre, ni de le transformer, ni de s'en détourner : elle est spectatrice de ce langage à la fois commun et étranger.

Donc, elle écrit. Barthes pense l'écriture comme l'ultime tentative pour se faire entendre : il s'agit de remettre entre les mains de l'*autre* (le lecteur) ces non-dits, dans

---

<sup>26</sup> Mitsou Ronat. « Alternative » dans Catherine Clément et Bernard Pingaud (dir. publ.), *Roland Barthes*, Paris, Éditions inculte. coll. « L'arc/Inculte », 2007 [1974], p. 84

<sup>27</sup> Roland Barthes. *Leçon*, op. cit., p. 15

l'espoir qu'il les délivre de leur surdité. La voix ne suffit pas, ni pour Barthes, ni pour Mréjen :

Cette impuissance viendrait de ceci : la voix est toujours *déjà* morte, et c'est par dénégation désespérée que nous l'appelons vivante; cette perte irrémédiable, nous lui donnons le nom *d'inflexion* : l'inflexion, c'est la voix dans ce qu'elle est toujours passée, tue<sup>28</sup>.

La voix de l'Autre est prise en note, mais celle de la narratrice est toujours silencieuse, déjà morte. C'est pourquoi il est essentiel d'inscrire, de mettre sur papier. Par l'entremise de ce médium, ce n'est pas seulement la voix des autres qui ne meurt jamais; c'est aussi le mutisme de la narratrice qui est mis en scène et enregistré. Cette inscription se définit par ce que Blanchot nomme le *silence de l'écriture*. Dans *L'entretien infini*, il écrit : « Il écrivait, que ce fût possible ou non, mais il ne parlait pas. Tel est le silence de l'écriture<sup>29</sup>. ». La forme de l'écriture rend aussi justice au propos, au silence. Dans *Eau sauvage*, chaque message enregistré est suivi d'un blanc, d'un espace tel l'enregistrement du silence de la narratrice sur le même ruban du répondeur. La fille tente de déjouer le pouvoir que la voix du père lui impose en lui renvoyant un intervalle infini; c'est sa liberté d'énonciation qu'elle inscrit par le silence. Barthes réfléchit sur la notion de liberté dans le langage et écrit : « Si l'on appelle liberté, non seulement la puissance de se soustraire au pouvoir, mais aussi et surtout celle de ne soumettre personne, il ne peut donc y avoir de liberté que hors du langage<sup>30</sup>. ». Bref, dans le cas de *Eau sauvage*, comme dans celui de *L'Agrume* ou de *Mon grand-père*, c'est une soustraction de la narratrice qui est mise en lumière (et en parole) à travers le silence. Elle réclame non seulement le droit au silence, mais la liberté de son énonciation. Elle tente tant bien que mal de se retirer de la communication, du langage, pour atteindre cette liberté qui ne lui est jamais permise : « Envoie-moi un petit mot, ça me fera plaisir<sup>31</sup>. ».

Le pouvoir (parole) et la liberté (silence) s'affrontent continuellement dans les écrits de Mréjen. Ceux qui parlent détiennent tout pouvoir : le père, le grand-père, la mère, le petit ami. Se soustraire à ce pouvoir, par le silence, est-ce un signe de liberté ou, au contraire, de

---

<sup>28</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 69

<sup>29</sup> Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 156

<sup>30</sup> Roland Barthes, *Leçon*, op. cit., p. 15

<sup>31</sup> Valérie Mréjen, *Eau sauvage*, op. cit., p. 67

soumission? Mréjen affirme que, spécialement dans l'univers familial, l'écriture est une façon de contourner le pouvoir et les mœurs : « Je pense qu'il s'agissait alors d'affirmer ma place par une sorte de ruse, par un moyen autre que la dénonciation; plutôt par un faux détachement, sans revendiquer. Je crois que c'est ce qu'on retrouve dans mes travaux<sup>32</sup>. ». L'écriture, donc, est affirmation d'une voix. Une voix qui se tait, qui n'est pas entendue. Comme si ça ne valait pas la peine de tenter le coup, comme si la surdité des autres à son propre langage était pré-établie. Mréjen déjoue la revendication en exposant ce qui semble absurde ou insensé dans les conversations familiales, sociales ou amoureuses. Elle détourne l'attention de sa propre voix pour la centrer sur celle des autres. Mais c'est la forme qu'elle emploie pour mettre en scène les malaises et les impasses de la communication qui détient toute la force et le poids de sa parole. En effet, l'écriture fragmentaire n'est pas uniquement une ruse pour laisser certaines informations ou explications en suspens. Mréjen n'emploie pas le blanc pour se cacher, mais bien pour éviter de s'étaler : « L'écriture est travaillée dans la même concision : "une idée par phrase, ne pas m'étendre"<sup>33</sup>. ». Elle resserre l'étude des signes en les épurant le plus possible. Ainsi, la plus commune des situations devient interrogation : « Pour mettre fin aux disputes, mon père disait souvent "l'incident est clos". Je confondais incident et incendie. D'après moi, ça voulait dire que l'incendie était éteint<sup>34</sup>. ». Le propos colle à la forme, les deux vont de paire et l'impact de chaque fragment est amplifié par les blancs l'entourant, par la forme physique du fragment.

## 1.2 Le fragment : quelques contradictions

Il est difficile de traiter de la « forme » du fragment. Selon Pascal Quignard, la querelle du livre fragmentaire, et l'irritation suscitée par ce genre, doivent être datées de 1688 et remonter à La Bruyère, au moins pour leur caractère systématique et par la réflexion, la préméditation qui y a présidé<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> Élisabeth Lebovici, *Valérie Mréjen*, Paris, Éditions Léo Scheer, coll. « pointligneplan », 2005, p. 66

<sup>33</sup> *Ibid*, p. 63

<sup>34</sup> Valérie Mréjen, *Mon grand-père. op. cit.*, p. 32-33

<sup>35</sup> Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*. Montpellier, Éditions fata morgana, 1986, p. 19

Nous voilà devant un débat qui se construit et se déconstruit depuis ce temps, sans jamais arriver à une définition pouvant satisfaire à la fois théoriciens, étudiants et pratiquants de l'écriture fragmentaire. Ce ne sont toutefois pas les difficultés que cette forme entraîne qui empêche les auteurs de l'utiliser de façon régulière, lui offrant une présence constante dans l'histoire de la littérature. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, Friedrich Schlegel écrit les *Fragments critiques*, qui seront plus tard analysés par Philippe Lacoue-Labarthes et Jean-Luc Nancy dans *L'absolu littéraire*. Novalis utilise aussi le fragment à la fois pour ses notes théoriques, poétiques et philosophiques. Plus près de nous, c'est Marguerite Duras qui explore les silences dans ses fictions; elle utilise aussi le fragment comme organisation dans *La vie matérielle*, qui fait état d'un quotidien qui se veut banal et commun. Beaucoup d'œuvres qui empruntent d'autres formes littéraires s'attachent aussi à l'écriture fragmentaire. Nous pouvons considérer le roman épistolaire de Goethe, *Les souffrances du jeune Werther*, comme une voix fragmentée; il est possible de voir la parole de Werther à la manière d'une histoire interrompue par un intervalle silencieux, représenté par le temps qui passe, par les dates ouvrant chaque lettre. N'oublions pas que c'est Roland Barthes qui reprend aussi *Les souffrances du jeune Werther* comme base à ses *Fragments d'un discours amoureux*, soutenant de ce fait le caractère fragmenté de l'histoire d'amour mais aussi de l'écriture de celle-ci, de la forme qu'elle prend pour se raconter. De façon plus contemporaine, c'est Annie Ernaux, Pascal Quignard, Hervé Guibert, pour ne nommer que ceux-ci, qui emploient, développent et donnent vie à cette forme non-définie, inclassable et qui fait toujours l'objet des mêmes querelles.

Une étude de Ginette Michaud, *Lire le fragment*, approfondit la réflexion sur l'utilisation de l'écriture fragmentaire dans l'œuvre de Roland Barthes. Dans cet ouvrage, elle analyse les écritures personnelles et fictives de l'auteur qui prennent la forme de confessions, d'anecdotes ou simplement de commentaires, d'essais. Elle s'attarde de plus au rapprochement que fait Barthes entre le fragment et la photographie dans *La chambre claire*. Dès le commencement de son analyse, Michaud place le fragment dans un entre-deux : une forme indéfinie qui joue sur plusieurs plans à la fois et refuse d'entrer dans une case spécifique. « Ouvrant au carrefour d'un triple champ discursif, située entre la philosophie, la littérature et la psychanalyse, la question de l'exigence fragmentaire apparaît comme l'un des



lieux où s'opère la mutation, la crise de l'écriture et de son sujet [...]»<sup>36</sup>. » L'ouverture de son étude traite d'une crise du sujet, d'une problématique concernant l'émetteur et le récepteur du fragment (le premier ayant toujours un impact sur le second). Introduire la crise du sujet en ouverture prépare à la complexité de l'étude du fragment ainsi qu'aux différents problèmes que celui-ci pose à l'intérieur du schéma communicationnel. Dans l'analyse du dialogue, de la conversation, c'est le silence et l'interruption qui sont sources de questionnements : l'inscription du fragment pose les mêmes problèmes. La communication au sens large est source de mésententes; si les codes ne sont pas les mêmes, si le ton ou l'intention dans la parole sont mal saisis, toute la tentative de communiquer est paralysée. Même chose pour le fragment : sa forme physique, son propos et son incapacité à être classé dans une définition spécifique le pousse vers une impasse à la compréhension. Il est toujours source de questionnements : le silence, l'intervalle, la mort et la renaissance ne sont que quelques points de départ à son analyse. Michaud ne tente pas une définition du fragment : elle pousse son étude plus loin en explorant l'écriture de celui-ci ainsi que sa réception. Avant d'aller plus avant dans les explications de Michaud, voyons d'abord les quelques définitions acceptées du fragment qui nous permettront de mieux comprendre les difficultés qu'il pose.

Le dictionnaire propose trois définitions du fragment; elles se ressemblent, mais chacune apporte une nuance qui doit être considérée dans notre étude. Tout d'abord, le fragment est défini comme le « morceau d'une chose qui a été cassée, brisée<sup>37</sup>. ». Cette description le présente comme un *reste*, une *ruine* : le fragment serait non pas unique mais plutôt une parcelle détachée de son ensemble. Ainsi, tout en conservant sa cohérence, le recueil de fragments présenterait les ruines d'un *tout* brisé, violenté. Tout comme lorsqu'il est question du doigt coupé renvoyant à la main, le fragment serait lié à une entité définie, à un tout dont il ne serait que la partie. À une situation, une vie, un recueil, il est ce que les intervalles de Blanchot sont à la conversation: générateur d'un ensemble tout en étant ce qui en reste, ce qui en tombe. Cette définition contient un début et une fin. Les ruines sont les vestiges de ce qui a été; ainsi, dire « renaître de ses cendres », c'est établir que le fragment, même s'il

<sup>36</sup> Michaud, Ginette. *Lire le fragment*, Québec, Éditions Hurtubise, coll. « Brèches », 1989. p. 9

<sup>37</sup> Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir. publ.), *Le nouveau Petit Robert*, Paris. Nouvelle édition millésime 2007, 2007, p. 1092

déconstruit le *tout*, fabrique du *nouveau*. Ce procédé est tout aussi valable en ce qui concerne les fragments verbaux. Comme Roland Barthes l'explique dans *Leçon*<sup>38</sup>, la parole ne peut *être* qu'à partir de ce qui traîne dans la langue. Celle-ci serait construite à partir de ses ruines, à partir d'un ensemble complet qui subit un éclatement, une explosion et qui se réorganise par la prise de parole. À cet effet, Pascal Quignard note que les œuvres des modernes adoptent certaines techniques pour créer de « fausses ruines ». En produisant des fragments d'œuvres, c'est l'émotion du spectateur qui serait victime d'une « manipulation artistique ». Lorsqu'il est question d'art, ce sont les vestiges de l'antiquité et de la renaissance qui évoquent le plus d'histoire et provoquent la plus grande fascination. Ainsi,

les œuvres des modernes cherchaient à épouser en naissant cet état, imputant la fascination qu'elles exercent à la fragmentation et estimant que ces morceaux, qui évoquaient des tous indicibles et absents, par le désir qu'ils en laissaient, accroissaient l'émotion<sup>39</sup>.

Cette technique joue autant sur la ruine que sur l'ensemble, le processus est simplement inversé : ce n'est plus la ruine qui engendre la nouveauté mais bien cette dernière qui est intentionnellement modifiée pour figurer des restes. À partir de ce constat, est-ce que les écrits contemporains tenteraient de recréer des ruines « historiques » ou sont-ils simplement les restes d'un ensemble éclaté ? Si le fragment littéraire prend la forme de *ruine*, il faut alors voir à partir de quoi cette ruine est créée. Établir le fragment comme le reste d'un ensemble introduit la possibilité de voir le recueil comme un tout. Chaque fragment renverrait au suivant pour construire un ensemble cohérent. Mais d'une façon comme d'une autre, avec cette première définition, le fragment est présenté comme le morceau d'un tout, la fraction d'une entité. Il est vu comme un reste, une ruine représentant ce qui a été, le passé. Il est aussi le moteur d'un futur à compléter à partir de ses propres cendres.

Une deuxième définition nuance ce qui a été dit ci-haut : « partie d'une œuvre dont l'essentiel a été perdu ou n'a pas été composé<sup>40</sup>. ». Il faut d'abord s'arrêter sur l'emploi du terme « œuvre », qui est défini comme un travail, une action, une opération. Ainsi, *mettre en œuvre* renvoie à une activité *en cours* et qui n'est pas complétée. « Œuvre » signifie aussi

---

<sup>38</sup> Se référer à la note 27 du présent document.

<sup>39</sup> Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, *op. cit.*, p. 45-46

<sup>40</sup> Josette Rey-Debove et Alain Rey. *Le nouveau Petit Robert*, *op. cit.*, p. 1092

*mettre en valeur*, rehausser. Le fragment serait donc une partie de ce processus de développement, de perfectionnement. Mais cette définition du fragment évoque d'abord son caractère incomplet: une oeuvre dénaturée, inachevée, abandonnée. Contrairement à la première définition, le fragment ne peut prendre la forme de la ruine puisqu'il n'a pas encore atteint un état d'*entité*. Cette perspective crée un lien étroit avec l'écriture du fragment par Roland Barthes. Dans « Le fragment », tiré du *Roland Barthes par Roland Barthes*, on lit : « aimant à trouver, à écrire des *débuts*, il tend à multiplier ce plaisir : voilà pourquoi il écrit des fragments : autant de fragments, autant de débuts, autant de plaisirs [...]»<sup>41</sup>. Ce passage traite de l'amour de Barthes pour les commencements ainsi que de son contentement à éviter l'écriture du *dernier mot*. Le fragment, pour lui, incarne la possibilité d'éviter la chute, de repousser de façon systématique la fin, la mort. Une opposition est créée par les deux définitions du fragment : d'abord, il est la ruine d'un ensemble complet, d'un tout éparpillé. Ensuite, il devient ce début sans fin, un inachèvement artistique. La ruine amenait la possibilité de la mort, de la fin de l'œuvre complète. Elle introduisait de plus l'idée d'une renaissance. *La partie d'une œuvre dont l'essentiel a été perdu ou n'a pas été composé* implique une mort de l'œuvre avant que celle-ci ait pu s'accomplir en tant que tout. D'un côté il y a la vie après la mort, de l'autre il y a cet *avortement*; une création prématurément perdue, une œuvre inachevée. Le fragment joue sur cette frontière entre la *vie* et la *mort*. Il traite toujours de l'entre-deux. « Les fragments présentent donc une configuration de forces complexes de désir et de deuil et jouent tout autant de l'inscription que de l'effacement du sujet<sup>42</sup>. »

La troisième définition attribuée au fragment reporte le lecteur vers ses premières interrogations : il est « part, partie<sup>43</sup> ». Cette définition réfère, évidemment, à la partie d'un tout. Cette fois-ci pourtant, impossible de déterminer si cet ensemble est *complété* ou *en cours* de création (notons tout de même le caractère d'*unité* toujours présent). Maurice Blanchot écrit dans le chapitre « L'absence de livre », dans *L'entretien infini* :

Parole de fragment : il est difficile de s'approcher de ce mot. "Fragment", un nom, mais ayant la force d'un verbe, cependant absent : brisure, brisées sans

<sup>41</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 89-90

<sup>42</sup> Ginette Michaud, *Lire le fragment*, op. cit., p. 46

<sup>43</sup> Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 1092

débris, l'interruption comme parole quand l'arrêt de l'intermittence n'arrête pas le devenir, mais au contraire le provoque dans la rupture qui lui appartient<sup>44</sup>.

Encore ici, Blanchot fait appel à l'interruption qui s'applique autant à l'avortement, au deuil qu'à la création d'un hypothétique ensemble. L'interruption est brisure; lorsque celle-ci est finale (sans retour) un « tout » est créé et le cercle se referme. L'œuvre est complète, la conversation est close. Cette impossibilité de déterminer si le fragment est un ensemble en soi ou s'il n'est jamais qu'une partie égarée d'un tout est le point de départ de ce travail; il sera nécessaire d'observer minutieusement chaque signe de l'une ou l'autre des définitions pour analyser de la façon la plus complète possible le travail de Valérie Mréjen. Enfin, malgré les efforts déployés par grand nombre d'auteurs, d'artistes et de théoriciens, le fragment se définit systématiquement par l'expérience que le lecteur, le spectateur, le penseur en fait. Chaque définition contient une infinité de variantes et d'interprétations. Tout comme dans l'analyse d'une communication, c'est l'étude de l'émetteur et du récepteur, de leurs intervalles, qui détermine de l'alimentation ou de l'extinction du fragment. Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy expliquent que le fragment est à la fois créateur d'un tout, brisure d'un ensemble et entité indépendante des autres fragments :

C'est dire que le fragment fonctionne simultanément comme reste d'individualité *et* comme individualité — par où s'explique aussi qu'il ne soit jamais défini, ou que ses approches de définition puissent être contradictoires<sup>45</sup>.

Chaque mise en scène du fragment représente à tout coup l'une de ces oppositions; impossible alors de le définir avec certitude. Évidemment, l'objectif principal de cette étude n'est pas de trouver une définition au fragment, mais bien de l'observer dans ses différentes formes, utilisations et réceptions. Cependant, il est primordial de s'arrêter encore un moment sur une opposition particulièrement importante qui est mise en jeu par l'écriture du fragment : la vie et la mort.

Le fragment symbolise la création tout autant que la destruction. Il est moteur et extincteur. Qu'en est-il alors de son inscription? Comment l'écriture du fragment représente-

---

<sup>44</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini. op. cit.*, p. 451

<sup>45</sup> Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979, p. 63

t-elle à la fois la vie et la mort? Kafka écrivait la mort d'une façon tragique car il savait que la sienne serait heureuse, une délivrance. Son inscription de la mort, sa mise en mots — donc sa création — célébrait l'opposition qu'il entretenait avec celle-ci; s'approcher de la mort par son écriture l'en éloignait. Dans son journal, il écrit :

J'oubliai d'ajouter — et je l'ai omis à dessein par la suite — que ce que j'ai écrit de meilleur tient à cette capacité que j'ai de mourir content. [...] C'est ainsi que je me plaignais toujours à ma mère de maux dont l'intensité n'était pas, à beaucoup près, aussi grande que mes plaintes le laissaient supposer<sup>46</sup>.

La comédie que joue Kafka lui permet de s'éloigner de son mal en en créant un second plus intense, plus dévastateur. L'affirmation du mal, à travers son exagération, permet de le nier. L'écriture peut donc avoir ce double pouvoir : elle crée tout en effaçant, en détruisant. Il en est de même de l'inscription du silence : opposition qui implique à la fois un facteur actif (l'écriture) et passif (le blanc). Ici, encore une fois, il y a retour à l'intervalle de Blanchot; interruption pour renvoyer la parole ou pour forcer l'arrêt de celle-ci. En général, la mort efface le sujet, mais elle fait aussi naître son inscription — la mise en écriture de son absence —, « or, le silence, le blanc, est la plus forte ponctuation. La mort est aussi un rythme. À l'égard des hommes, elle est le rythme le plus fort, le plus insistant et le plus terrible<sup>47</sup>. ». Est-il possible de considérer le blanc du fragment comme ce rythme terrible? Comme une mort qui encadrerait l'écriture? Évidemment, toute la question du fragment se concentre sur cette opposition, cette interrogation qui n'aura jamais de réponse définie, unique. Par le blanc, par le silence du texte, on entrevoit tout d'abord une absence; aucun signe renvoyant à une idée, à un signifiant qui remplacerait la parole. Rapidement, l'idée de l'absence ouvre la voix à la multiplicité et à la diversité des possibles que la parole *absente* (silencieuse, morte) provoque.

Alors, comment définir ces blancs qui entourent et, plus important, forment les fragments? Comme un signe de vie ou de mort? Selon Ginette Michaud, le fragment expose toute la complexité des forces entre le désir et le deuil, entre l'inscription et l'effacement du sujet. Dans le cas de Valérie Mréjen, cette dialectique se voit renforcée : d'abord, *l'acte d'écriture* incarne un désir d'énonciation. Ensuite, c'est l'ajout des blancs entre chacun des

---

<sup>46</sup> Franz Kafka, *Journal*, Paris, Éditions Bernard Grasset, coll. « Le Livre de Poche », 1954, p. 410-411

<sup>47</sup> Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments. op. cit.*, p. 31

fragments qui personnifie l'effacement du sujet, sa mort dans l'écriture. De plus, puisque la parole n'est généralement accordée qu'aux autres, c'est aussi une *mort* de la voix narratrice qui est inscrite. Les récits de Mréjen oscillent donc entre l'état *actif* de l'écriture et l'état *passif* du retrait de la voix, du silence. Par ce procédé, le fragment est renvoyé à ses caractéristiques d'origine : « L'idéal fragmentaire du romantisme exigeait ces deux conditions : qu'aucun objet particulier ne lui soit assigné et qu'il soit anonyme<sup>48</sup>. ». Le fragment se place entre le désir et la mort, entre l'inscription et l'anonymat; il oscille de façon continue et se refuse à toute prise de position définie. Quignard ajoute : « [...] comment assurer une réelle non-solidarité entre les fragments qui tombent inévitablement sous le coup de la succession<sup>49</sup>? ». Toujours complet dans sa forme incomplète, il incarne une puissante opposition : le désir de vie, d'écriture et de parole, et le désir de la mort, qui selon Blanchot renvoie même à l'idée du suicide; l'affirmation du silence par le blanc évoque le choix de mort de l'auteur(e), son désir de passivité. Lorsqu'il traite de Kafka, Blanchot écrit, dans *L'espace littéraire*: « [...] l'on ne peut écrire que si l'on reste maître de soi devant la mort, si l'on a établi avec elle des rapports de souveraineté<sup>50</sup>. ». La passivité du suicide développe aussi un désir de renaissance, de domination. Ainsi, la mort n'est jamais perçue comme une finalité pure, elle laisse toujours planer la possibilité du renouveau, c'est un point de départ à la création. L'idée du suicide ne tiendrait pas lieu d'une finalité mais d'une volonté et d'une responsabilité à la renaissance. Blanchot écrit, dans *L'entretien infini* :

Derrière les mots qui se lisent, comme avant les mots qui s'écrivent, il y a une voix déjà inscrite, non entendue et non parlante, et l'auteur est, auprès de cette voix, à égalité avec le lecteur : tous deux, presque confondus, cherchant à la reconnaître<sup>51</sup>.

Il y a la voix avant sa création et la voix après sa mort. Comme sa présence est suggérée à tout moment, il est difficile de lui attribuer un point de départ ou une fin. Il y a impasse de la communication lorsque l'une ou l'autre des instances essentielles à la discussion (émetteur-récepteur) fait défaut, lorsque les codes de la langue sont incompris ou mal interprétés. L'absence de début ou de fin du fragment appuie ce caractère d'impasse. Dans le cas qui

---

<sup>48</sup> Ginette Michaud, *Lire le fragment*, op. cit., p. 62

<sup>49</sup> Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, op. cit., p. 55

<sup>50</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, Éditions Gallimard, coll. « Folio Essais », Paris, 1955, p. 110

<sup>51</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, op. cit., p. 482

nous concerne, soit l'écriture de Valérie Mréjen, peut-on considérer le premier fragment comme le début d'un ensemble ou doit-il être vu comme une entité détachée de ceux qui lui font suite, voire du livre en tant que tel?

### 1.3 « Comment lire le fragment »

D'abord le fragment, ensuite le livre. Blanchot est celui qui affirme la nécessité de l'intervalle. À partir de sa réflexion, il est difficile de ne pas interpréter chaque blanc de l'écriture fragmentaire comme une interruption (comme moteur à la communication, faisant état d'une certaine continuité) qui crée un dialogue avec le fragment suivant. Ginette Michaud traite de la question de la lecture dans le chapitre « Comment lire le fragment? ». Peut-on lire un recueil de fragments de façon continue ou doit-on arrêter la lecture après chacun de ceux-ci? Pour Élisabeth Lebovici, les travaux de Valérie Mréjen seraient tous liés par la concision du fragmentaire, peu importe leur forme :

La concision n'est pas ici (pas seulement) un exercice virtuose. Elle est un lien qui unit et file les différentes entrées d'un travail qui a partie liée tant avec le « film » qu'avec la « vidéo d'artiste », de la « nouvelle » ou du « récit ». Seulement voilà : les passages des uns aux autres rendent la chronologie plus qu'embrouillée<sup>52</sup>.

À partir de ce constat, la difficulté d'établir un point de départ et d'arrivée aux travaux de Mréjen se voit amplifiée. L'intertexte entre chaque œuvre se lit comme une continuité, donc comme une ouverture constante de la *voix*. De cette façon, il n'y a ni début, ni fin : les fragments ne sont indépendants que dans une certaine mesure. Chacun d'eux est autonome, souverain des autres, mais participe toutefois au dialogue d'*ensemble* de l'œuvre de Mréjen. C'est alors sa réception qu'il faut revoir, à l'aide de *Lire le fragment* de Ginette Michaud.

L'analyse de Michaud l'amène à considérer, dans un premier temps, les changements historiques liés à une théorie de la réception de la lecture. Elle voit le fragment comme une instance qui déconditionne le lecteur trop centré sur l'œuvre. Par son caractère discontinu, il oblige le lecteur à réajuster ses habitudes de lecture. Ce n'est plus l'œuvre qui est au centre

---

<sup>52</sup> Élisabeth Lebovici, *Valérie Mréjen, op. cit.*, p. 64

de l'activité mais bien sa réception et les différentes interprétations qu'elle motive. Le fragment oblige une collaboration œuvre/lecteur, il force un dialogue entre l'objet et son récepteur.

[...] le fragment, en invitant à penser ce que pourrait être cette lecture autre, rend visibles certains (dys)fonctionnements du procès de la lecture, il montre quelles façons de lire ont été déplacées ou réprimées durant le règne de l'Interprétation herméneutique, il permet de ressaisir ce qui a été mobilisé et conditionné par une lecture réglée sur l'Oeuvre<sup>53</sup>.

Le point de départ de Michaud est celui-ci : à partir de cet historique de lecture, comment lire le discontinu? Comment le recevoir, le comprendre et l'interpréter? Son premier constat est simple : le fragment est d'abord et avant tout insaisissable; l'ouverture qu'il engendre déroute la lecture et plonge toute interprétation dans un fouillis de possibilités, une infinité d'analyses. Elle écrit :

Tout se passe comme si, en retirant au lecteur tout savoir cognitif ou pragmatique, les fragments lui retiraient du coup toute possibilité de lecture déterminée, de théorie appropriante, de signification éclairante : bref, tout système de références, reconnu dans l'ordre du savoir<sup>54</sup>.

Si les fragments sont hors de toute interprétation continue, quel savoir nouveau se trouve en leur centre? Alors que le conditionnement du lecteur l'a habitué à comprendre les éléments selon un raisonnement suivi — ininterrompu — c'est maintenant une logique du discontinu qui fait son apparition. Michaud en conclut que

l'exigence fragmentaire indiquerait ainsi que le seul rapport du savoir au réel [...] se trouverait au plus près de la discontinuité elle-même; il n'y aurait même rien d'autre à "connaître" dans les fragments que cette discontinuité<sup>55</sup>.

En reprenant l'oscillation entre la vie et la mort, nous pouvons donc placer le savoir dans la rupture du sens; entre sa mort et sa renaissance. C'est dans cet espace inconnu et insaisissable que la lecture du fragment doit s'accomplir : « [...] c'est la rupture qui devient la loi et comment alors transgresser ce qui ne porte plus d'interdit [...]»<sup>56</sup>?. Michaud traite de la

---

<sup>53</sup> Ginette Michaud. *Lire le fragment, op. cit.*, p. 71

<sup>54</sup> *Ibid*, p. 72

<sup>55</sup> *Ibid*, p. 73

<sup>56</sup> *Idem*



capacité de la théorie à étudier les problèmes *résolus*; elle écrit que « c'est dans la pratique que nous rencontrons les questions qui n'ont pas encore reçu de réponses<sup>57</sup>. ». Alors, puisqu'aucune règle ne s'applique à la forme fragmentaire, il s'agit de considérer la *lecture* (personnelle, subjective) comme unique élément théorique. Le problème s'en voit multiplié et c'est un dialogue infini entre l'interprétation subjective et la théorie qui en découle qui est amorcé. Il est alors possible d'avancer que le fragment ne peut s'analyser; il ne peut que s'interpréter, se laisser recevoir. « Tout lecteur des fragments doit donc débattre cette question préalable : les fragments forment-ils un texte "lisible" ou un texte "scriptible" [...]»<sup>58</sup>? » Barthes propose une explication qui éclaire en partie les interrogations liées à l'acte d'écriture. Dans *S/Z*, il introduit l'idée du *commentaire* servant à couper la parole à l'œuvre : « [...] le travail du commentaire, dès lors qu'il se soustrait à toute idéologie de la totalité, consiste précisément à *malmener* le texte, à lui *couper la parole*<sup>59</sup>. ». Dans le cas du travail de Valérie Mréjen, il semble naturel de voir la discontinuité de son écriture comme une tentative pour la narratrice de couper la parole aux protagonistes de son quotidien (puisque'elle n'arrive pas à s'exprimer avec la voix, elle écrit)<sup>60</sup>. Le choix de cette forme servirait à interrompre une scène, une parole, et les fragments inscrits en seraient leurs commentaires. Mréjen affirme que son écriture est une ruse pour, enfin, affirmer sa voix; elle lui permet une interception, un arrêt sur la parole. Bref, avec pour seule théorie l'interprétation suivant la lecture, le fragment oscille entre le commentaire de Mréjen et ceux du lecteur — toute l'analyse est suspendue dans l'entre-deux.

Les conclusions de Michaud confirment ses principaux questionnements : même s'il est considéré comme une forme distincte, le fragment ne se laisse pas maîtriser. Partie d'un tout ou ensemble indépendant, il se construit et se déconstruit au fil de sa lecture et aucune théorie ne peut soutenir l'effort d'analyse déployé. Devant ce constat, nous ne pouvons que l'observer et *jouer* avec sa forme. Nous avons survolé ses différentes définitions ainsi que les principales difficultés liées à son étude; il s'agit maintenant de nous attarder à sa forme

---

<sup>57</sup> *Ibid.* p. 79

<sup>58</sup> *Ibid.* p. 83

<sup>59</sup> Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 19

<sup>60</sup> Se référer à la citation numéro 32 de la page 18.

physique et aux informations que nous pouvons en tirer. Ignorer l'aspect physique du fragment serait faire fi de l'ampleur de ses possibilités. Dans le cadre de cette étude, nous nous pencherons sur l'image du fragment, sur ses similitudes avec la photographie et sur l'apport important d'informations qu'il transmet au lecteur. Ginette Michaud écrit que le fragment « opère selon un autre découpage, il appelle une nouvelle unité textuelle qui relève ni exclusivement de la phrase ni du discours<sup>61</sup>. ». Le fragment s'éloigne de la parole par son image : il faut voir le blanc comme la suspension de l'écriture. C'est par le regard du lecteur sur les *blancs* qu'une lecture d'un autre niveau est possible. L'aspect visuel du blanc, tout comme son silence, offre une infinité d'interprétations. Georges Didi-Huberman a beaucoup écrit sur l'art et la photographie; c'est à partir de ses textes que nous pourrions traiter du blanc comme d'une parole, d'une image.

#### 1.4 En dialogue avec le blanc du fragment, son image

En introduction de son ouvrage *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Didi-Huberman explique que ce que nous voyons ne peut *être* que par ce qui nous renvoie notre regard. Regarder un objet signifie qu'on voit que cet objet nous regarde.

Ce que nous voyons ne vaut — ne vit — à nos yeux que par ce qui nous regarde. Inéluctable est pourtant la scission qui sépare en nous ce que nous voyons d'avec ce qui nous regarde. Il faudrait donc repartir de ce paradoxe où l'acte de voir ne se déploie qu'à s'ouvrir en deux<sup>62</sup>.

On se retrouve immédiatement en terrain connu : la scission, l'oscillation, le paradoxe. C'est de plus un retour à la relation émetteur-récepteur de la communication qui est effectué. L'émetteur pose un regard et l'objet *vu*, qui se laisse voir, prend le rôle de récepteur; il renvoie le regard, provoque l'interruption (Blanchot) et crée ainsi un dialogue sujet/objet. Didi-Huberman va plus loin et interroge le *vide* devant le sujet : qu'arrive-t-il lorsque celui-ci regarde un vide? Il explique que « [...] nous devons fermer les yeux pour voir lorsque l'acte de *voir* nous renvoie, nous ouvre à un *vide* qui nous regarde, nous concerne et, en un sens,

---

<sup>61</sup> Ginette Michaud, *Lire le fragment*, op. cit., p. 38

<sup>62</sup> Georges Didi-Huberman. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 9

nous constitue<sup>63</sup>. ». La lecture et la compréhension du vide prend place dans la scission, dans l'entre-deux de la communication; elle implique une lecture *autre*. Dans le fragment, lorsque le blanc interrompt la lecture, le regardeur se retrouve devant ce vide qu'il ne peut éviter : le dialogue lui est imposé. Ce que nous devons comprendre par l'étude du fragment, c'est l'espace qu'il laisse aux associations libres en forçant un arrêt de la lecture, en interrompant l'écriture. Le blanc coupe la parole au texte pour obliger le lecteur à un arrêt qui est, physiquement, inévitable. Il brise la lecture, de façon aussi visuelle qu'intellectuelle; il interrompt pour mieux terminer une communication ou simplement pour l'entretenir. Didi-Huberman nous fait comprendre qu'un dialogue est possible entre le sujet et ce qu'il voit; toutefois, c'est grâce au regard que l'objet renvoie au sujet qu'une telle relation est possible. L'idée du dialogue prend ici une autre forme : il se crée par la vue, il ne passe pas par l'écrit ou la parole. Il se situe dans l'interruption.

Alors nous commençons de comprendre que chaque chose à voir, si étale, si neutre soit-elle d'apparence, devient *inéluçtable* lorsqu'une perte la supporte — fût-ce par le travers d'une simple association d'idées, mais contraignante, ou d'un jeu de langage —, et, de là, nous regarde, nous concerne, nous hante<sup>64</sup>.

Donc, la *perte* est ce qui crée le caractère visible du *vide*; elle rend cet entre-deux obligatoire. La lecture des blancs du fragment, comme *pertes inéluçtables*, force le lecteur à s'arrêter et à regarder, à ressentir cette *perte*. La lecture ne peut sauter d'un fragment à un autre car ceux-ci sont créés *avec* les blancs, porteurs de la *perte* de Didi-Huberman et donc, porteurs de significations. Ce dernier écrit « inéluçtable comme une maladie<sup>65</sup>. » : le blanc incarne la lésion, il est l'ouverture vers la maladie : l'interruption mène à la signification, à la perte et la mort, éléments inéluçtables menant le sujet à une lecture personnelle. La lésion interrompt le texte; sa signification se trouve dans son entre-deux, dans la subjectivité du sujet, au fil de ses associations libres. Il ajoute que « la modalité du visible devient inéluçtable — c'est-à-dire vouée à une question d'*être* — quand voir, c'est sentir que quelque chose inéluçtablement nous échappe, autrement dit : quand voir, c'est perdre. Tout est là<sup>66</sup>. ». Le lecteur perd d'abord le fil de la lecture. Il perd les mots sur la page pour les remplacer par son propre

---

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 11

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 13

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 14

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 14

dialogue. Cela s'applique aussi à la photographie : dans *La chambre claire*, Barthes écrit comment et pourquoi son regard s'attarde sur certains éléments de la photographie. À partir d'un simple détail, il arrive à créer un discours le renvoyant dans son imaginaire ou dans son passé. Le cliché, ce qui est vu, équivaut à la présence des mots sur la page blanche, et le regard porté sur ces images entre en dialogue avec la lésion de la photo, avec l'interruption qu'elle provoque par les associations libres du regardeur. Celui-ci crée son propre discours à partir de ce qu'il voit. Ce procédé vaut autant pour la photographie que pour le fragment ou la peinture, c'est-à-dire que chaque forme de représentation offre une *voix*, mais aussi une lésion permettant un dialogue entre le regardeur et l'œuvre.

Traiter de l'image et du fragment mène à des questions visuelles qui tiennent ici de l'ordre photographique. Avant d'étudier plus profondément la question du silence et du blanc dans la photo, un détour est de mise sur la prise de clichés. La réflexion de Barthes dans *La chambre claire* rassemble les interrogations de l'auteur reliées au regard posé sur la photographie. Pourquoi un envoûtement est-il inévitable devant celle-ci? Que contient-elle? Qu'entretient-elle? Encore une fois, c'est l'entre-deux évoqué plus haut qui fait état du trouble de Barthes devant la photographie :

On dirait que la Photographie emporte toujours son référent avec elle, tous deux frappés de la même immobilité amoureuse ou funèbre, au sein même du monde en mouvement : ils sont collés l'un à l'autre, membre par membre [...] <sup>67</sup>.

Cette réflexion comporte aussi l'idée de la mort: *immobilité funèbre* qui renvoie à l'idée de la *perte inéluctable* de Didi-Huberman. Devant le cliché, Barthes se sent immobilisé par certains détails qui font état de ce dialogue entre son regard et l'image. *La chambre claire* est sa tentative de comprendre *mécaniquement* ce que la photographie produit lorsque le regard se pose sur l'image. Ainsi il développe l'explication du *studium* et du *punctum*. « Le *studium*, c'est le champ très vaste du désir nonchalant, de l'intérêt divers, du goût inconséquent [...] <sup>68</sup>. » Il est l'incarnation du désir inoffensif, du simple intérêt pour une image. Le *studium* permet au regardeur de se lier avec l'*operator*, celui qui tient la caméra et fixe l'image. Cette connexion permet au sujet de percevoir la source du désir de l'*operator*; il est témoin de

---

<sup>67</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, *op. cit.*, p. 17

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 50

l'intérêt du photographe pour une image, une vision. Quant au *punctum*, il est ce que Barthes définit comme « piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure — et aussi coup de dés<sup>69</sup>. ». Le *punctum* est ce qui ne s'explique pas, ce qui accroche le désir du regardeur, ce qui le lie à la *perte* de l'image. Ce qui alimente l'intérêt et le désir du spectateur de l'image est ce mélange de *studium* et de *punctum*. Il faut toutefois respecter certaines conditions. Tout comme l'idée de la *perte* de Didi-Huberman, le *punctum* ne se cherche pas, il se voit automatiquement, il détient ce caractère inéluctable du *vide*. Il y aurait donc ces deux instances qui renvoient toujours à l'écriture fragmentaire : il y a la part contrôlée (*studium*) par l'artiste, le peintre, le photographe, l'écrivain. Ensuite, il y a l'indicible du blanc, du silence, de l'entre-deux — de la mort — retrouvée dans le *punctum*. Le blanc du fragment serait cet *autre* qui fait écho au silence de la conversation, au *vide* de l'objet regardé ainsi qu'au détail (petite coupure) de la photographie. Le fragment soumet le lecteur non seulement à la concision du texte *encadré* par le blanc (comme le polaroid, image restreinte entourée de blanc), mais aussi à la lecture de cet espace vide, du *punctum* qui devient « une sorte de hors-champ subtil, comme si l'image lançait le désir au-delà de ce qu'elle donne à voir [...]»<sup>70</sup>. Il s'agit maintenant d'observer comment le visuel ajoute à la signification du fragment, et pour ce faire, un parallèle avec la photographie est encore de mise.

Dans ses essais, Susan Sontag traite de l'aspect historique de l'acte photographique et présente quelques artistes qui ont transformé le regard et la perspective du monde sur certains objets/sujets. Dans l'essai intitulé *Le monde de l'image*, Sontag écrit sur la pratique de la prise d'images comme passe-temps et comme métier; elle explique comment la photographie évolue et prend une place de premier ordre dans les sociétés modernes. Elle avance que celle-ci est plus qu'une inscription : elle est indispensable à la société de consommation dans laquelle nous vivons, et elle a pris avec le temps une importance extraordinaire; pour Sontag, l'image photographique est signe de pouvoir : « Photographier, c'est s'approprier l'objet photographié. C'est entretenir avec le monde un certain rapport qui s'éprouve comme rapport

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 49

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 93

de savoir, et donc de pouvoir<sup>71</sup>. ». Plus loin, elle utilise le terme de *domination* permis par la photo. Ainsi, prendre un cliché transcenderait le simple fait de reproduire une réalité, un moment : « [...] une photo ne se contente pas de ressembler à son modèle, de lui rendre hommage. Elle en est une partie, un prolongement; et c'est un puissant moyen de l'acquérir, de le dominer<sup>72</sup>. ». Suivant cette perspective, André Rouillé appuie tout en contredisant Sontag : « [...] l'image photographique ignore la transcendance, rapporte les valeurs sacrées du ciel au niveau des choses triviales du monde profane : la cathédrale équivaut désormais au grain de sable<sup>73</sup>. ». Rouillé s'oppose à l'idée de la transcendance, mais soutient la relation de domination entre le sujet et l'image photographiée. Dans *La photographie*, Rouillé commente *La chambre claire* de Barthes et ne manque pas une occasion de le contredire. Alors que l'écrit de Barthes se lit comme une réflexion, Rouillé se propose, quant à lui, de « remettre la photographie à l'endroit<sup>74</sup> ». Sa théorie nous sera très utile pour la continuité de notre réflexion, mais il est aussi primordial d'entretenir un lien avec Barthes. Lorsqu'il évoque Barthes, Rouillé écrit :

La notion de "ça-a-été"<sup>75</sup> enferme la photographie dans le carcan d'une problématique métaphysique de l'être et de l'existence, elle réduit la réalité aux seules substances, elle rabat les images « toujours invisibles » sur les choses, et néglige totalement les formes photographiques<sup>76</sup>.

L'étude de la photographie se retrouve exactement au même endroit que celle du fragment : entre la technique de l'inscription et la part subjective qu'entraîne sa forme. Rouillé aurait donc délaissé le *blanc* de la photographie pour centrer son étude sur la prise de l'image. Toutefois, dans l'analyse du fragment, un regard sur le blanc est inévitable : c'est l'addition du caractère technique de la photographie (Rouillé) et de la réflexion subjective qu'elle entraîne (Barthes) qui offre le regard le plus complet sur l'objet de notre étude. Comme les

---

<sup>71</sup> Susan Sontag, *Sur la Photographie*. Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. « Choix-Essais ». 2000 [1993], p. 16

<sup>72</sup> *Ibid*, p. 184

<sup>73</sup> André Rouillé, *La Photographie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2005, p. 69

<sup>74</sup> *Ibid*, p. 13

<sup>75</sup> Barthes, dans *La chambre claire*, place le référent de la photographie dans un cadre temporel qui implique que l'objet photographié a nécessairement *été* à un moment : celui de la prise du cliché. Il devient impossible de nier que la chose photographiée *était là*, à l'endroit et au moment de la photographie. Ainsi, le *ça-a-été* barthesien fait référence au caractère visuel, temporel et *vivant* de l'objet pris en photo.

<sup>76</sup> André Rouillé, *La Photographie*, *op. cit.*, p. 15

similitudes entre la photographie et le fragment ne cessent de se multiplier, le blanc du cliché devient aussi important que l'entre-deux fragmentaire. À un moment, en étudiant le parallèle entre la photo et la peinture, Rouillé écrit : « Alors que la toile est une totalité, la photographie n'est qu'un fragment<sup>77</sup>. ». La pellicule photographique, le film, devient recueil fragmentaire et vice versa.

André Rouillé explique dans *La photographie* que celle-ci, lors de sa découverte, permettait de « maîtriser la troublante extension de l'horizon<sup>78</sup> »; elle arrivait à représenter ce que les gens ne pouvaient voir (autres pays, coutumes, monuments, etc.). Elle était utilisée pour confirmer l'imaginaire ou alors pour le rectifier, pour faire état d'un *réel* jusqu'alors inconnu. Georges Didi-Huberman publie, en 2003, l'essai intitulé *Images malgré tout* qui a pour point de départ une réflexion sur quatre clichés pris et sortis d'Auschwitz-Birkenau. Cet ouvrage traite de la capacité à mettre en images, de produire l'*inimaginable* à l'aide de la photographie. Il aborde les notions d'inscription, de témoignage, d'histoire, de preuve, etc. Évidemment, le sujet délicat de son analyse ne fait qu'amplifier chacun de ces éléments. Didi-Huberman évoque *la mémoire de la disparition* qui était organisée à l'époque : c'est-à-dire qu'aucune mémoire, aucune trace des camps de concentration ne devait subsister. C'est pourquoi aucune image, aucun document, aucune photo n'ont été épargnés des flammes ou de la destruction. Ce traitement confirme le caractère *véridique* attribué à la photographie depuis son apparition. Alors que l'explosion de la prise de photos élargit les domaines de connaissance d'une société, *la mémoire de la disparition* s'acharne à briser cette évolution, à cacher la réalité. Toutefois, par un stratagème compliqué mais qui s'est avéré efficace, quatre clichés ont pu sortir des camps et *montrer*, enfin, ce que le monde ignorait. Ces quatre images photographiques ont révélé l'inimaginable, elles sont le reflet d'une réalité constituée de preuves trop restreintes. Didi-Huberman explore la notion de témoignage et la validité de celle-ci (tout comme celle de la photo d'ailleurs); il met en parallèle l'écrit et l'image en les considérant comme des compléments l'un de l'autre;

Parce qu'en chaque production testimoniale, en chaque acte de mémoire les deux — langage et image — sont absolument solidaires, ne cessant pas

---

<sup>77</sup> *Ibid*, p. 90

<sup>78</sup> *Ibid*, p. 41

d'échanger leurs lacunes réciproques : une image vient souvent là où semble faillir le mot, un mot vient souvent là où semble faillir l'imagination<sup>79</sup>.

La photographie confirme une *présence* du sujet *operator*, elle est une inscription visuelle et technique (elle agit comme preuve physique : l'*operator* confirme sa présence à un endroit précis, à un moment précis) : « La voyance du Photographe ne consiste pas à "voir" mais à se trouver là<sup>80</sup>. ». Prendre une photographie, c'est automatiquement faire parti de l'histoire : « la photographie a partie liée avec l'image et la mémoire : elle en possède donc l'éminente *puissance épidémique*<sup>81</sup>. ». Mais lorsqu'il est question d'événement, de testament, toute objectivité se voit supprimée. La photographie oscille entre la preuve et le témoignage. Elle atteste indubitablement un *événement*, mais elle lui attribue un doute de véridicité qui est présent autant dans les images que dans les mots ou les paroles. Ainsi, « il n'y a pas plus d'image "une" qu'il n'y aurait de mot, de phrase ou de page "uniques" pour dire le "tout" d'un réel quel qu'il soit<sup>82</sup>. ». Pensons simplement au cadrage qui, en plus de démontrer la subjectivité de l'*operator*, fait ombre aux détails *hors-cadre*. La photographie met en lumière une partie d'une vérité (dans un espace-temps précis), mais place dans l'obscurité le reste de la vérité : l'image complète. Ici, l'*obscurité* renvoie au blanc entre chaque cliché. Obscurité comme mort de l'image, le *reste* sur la pellicule. Ce qui n'est pas dans le cadre est *perte* et rejoint le fragment dans la perspective de l'entre-deux, d'une lecture inéluctable à faire dans la scissure.

Dans l'analyse des *Images malgré tout* de Didi-Huberman, comme dans les écrits de Barthes ou d'Hervé Guibert, c'est aussi la mort qui est représentée de façon systématique par chaque cliché. Guibert, dans *L'image fantôme*, écrit sur les endroits où les photos de famille sont généralement rangées : « Les photos de famille sont gardées dans des boîtes à chaussures [...] »<sup>83</sup>. Plus loin, il traite de ce parallèle entre la vie et la mort que la photo établit :

Alors les photos de famille restent là, dans leurs petits cercueils de carton, et on peut les oublier, elles sont comme des croix plantées, elles appellent le plaisir

---

<sup>79</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 39

<sup>80</sup> Roland Barthes, *La Chambre Claire*, *op. cit.*, p. 80

<sup>81</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*, p. 35

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 154

<sup>83</sup> Hervé Guibert, *L'image fantôme*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 29



mélancolique. Quand on ouvre le carton, aussitôt c'est la mort qui saute aux yeux, et c'est la vie, toutes les deux nouées et enlacées, elles se recouvrent et elles se masquent<sup>84</sup>.

La mort est d'abord entrevue à la façon dont les clichés sont conservés, l'endroit où ils sont rangés. Ensuite, c'est un décès réel qui est constaté par la présence de gens disparus sur les images. Pour Barthes, c'est la *fin* qui est le point de départ à toute prise photographique. Elle le déproprie de lui-même, lui donne le statut d'objet : devenir image signifie devenir mort. Même si la photo est l'impression d'un réel dans un cadre espace/temps précis, elle dénature le sujet choisi en lui attribuant la caractéristique du *ça-a-été*,

Car l'immobilité de la photo est comme le résultat d'une confusion perverse entre deux concepts : le Réel et le Vivant : en attestant que l'objet a été réel, elle induit subrepticement à croire qu'il est vivant, à cause de ce leurre qui nous fait attribuer au Réel une valeur absolument supérieure, comme éternelle; mais en déportant ce réel vers le passé ("*ça a été*"), elle suggère qu'il est déjà mort<sup>85</sup>.

La photographie oscille entre l'image et le *hors-champ*, entre l'image et le *blanc* de la pellicule, mais elle incarne de plus un trouble temporel entre le passé et le présent. Ce qui crée encore plus de confusion, c'est cette rétrospective immédiate qu'offre le cliché photographique. Sontag soutient qu'une nouvelle séquence dans un film, ou alors le fait de tourner les pages d'un magazine et de passer d'une image à une autre, offre un contraste plus prononcé que deux événements successifs vus dans un temps réel. L'*operator*, qui prend en photo un certain objet dans un certain cadre, lui attribue de nouvelles caractéristiques : de vie et de mort, évidemment, mais aussi de nostalgie et de mélancolie. L'objet vu devient maintenant souvenir. Le réel devient image. Sontag écrit que « les appareils photo instituent à l'égard du présent une relation inductive [...]; ils offrent un point de vue immédiatement rétrospectif sur l'expérience<sup>86</sup>. ». Elle évoque de plus le caractère interchangeable que l'image possède avec la réalité. Si la photo reproduit le *ça-a-été*, c'est dire qu'elle contient des éléments du *réel*, qu'elle fait état d'une réalité précise. Mais avec l'évolution de la

---

<sup>84</sup> *Idem*

<sup>85</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 123-124

<sup>86</sup> Susan Sontag, *Sur la photographie*, op. cit., p. 195

pratique photographique, « nous inclinons maintenant à attribuer aux choses réelles des qualités d'image<sup>87</sup>. ».

Hervé Guibert explique bien ce changement du regard (d'un regard *réel* à un regard *photographique*) dans son livre *L'image fantôme*, présenté comme une suite d'essais, d'impressions et de réflexions sur la photographie. Dans le segment « L'image parfaite », Guibert raconte comment, pour lui, certaines photos doivent être instantanées pour illustrer la *vraie* beauté d'un moment spécifique. Guibert est à l'Île d'Elbe et voit quatre jeunes hommes, alignés, qui affrontent les vagues; il tempête de ne pas avoir son appareil pour prendre cette image parfaite. Il écrit : « En regardant cette scène, il faut dire que je vois déjà la photo qui la représenterait, et l'abstraction qui automatiquement s'effectuerait, détachant ces quatre garçons dans une espèce d'irréalité sous leur bloc écumeux<sup>88</sup>. » Mais voilà, il ne peut capter l'image et ne peut entrevoir la possibilité de revenir sur les lieux et de reproduire cet instant; le ravissement de la première vision ne pourrait être révélé par une reconstitution. C'est pourquoi il écrit : « Il me semble maintenant que ce travail de l'écriture a dépassé et enrichi la transcription photographique immédiate, et que, si je tentais demain de retrouver la vision réelle pour la photographier, elle me semblerait pauvre<sup>89</sup>. » L'écriture est complément ou remplacement de l'image. Dans ce cas-ci, l'écriture vient au secours de la photographie : elle s'offre comme équivalent. Mais c'est aussi l'opération inverse qui est parfois requise; les quatre clichés d'*Images malgré tout* offrent un discours qui ne peut se limiter à l'écriture. Guibert évoque dans *L'image parfaite* une caractéristique fondamentale, primordiale dans le cadre de ce travail : l'instantané. Il met l'accent sur l'importance du moment, de l'action de l'*operator* comme inscription d'un temps bref et unique. La rapidité du cliché, tout comme celle du fragment, dévoile la tentative de capter l'indicible, ce qui se trouve dans l'entre-deux des fragments écrits et photographiés. Les deux formes — écrite et imagée — offrent les mêmes pistes de réflexion, les mêmes embûches et servent un même objectif : l'inscription.

---

<sup>87</sup> *Ibid*, p. 186

<sup>88</sup> Hervé Guibert, *L'image fantôme*, *op. cit.*, p. 23

<sup>89</sup> *Ibid*, p. 24

Depuis le début de ce chapitre, un survol des théories et des emplois du fragment a été fait. C'est aussi une brève exploration de la photographie qui a été présentée. Il s'agit maintenant de lier ces deux formes et de proposer une piste de lecture autant textuelle que visuelle pour l'analyse à venir. L'un des points les plus importants de ce travail est, évidemment, le silence. Celui-ci est primordial dans le travail de Mréjen puisqu'il emprunte plusieurs formes : silence général, silence topique, volontaire ou forcé. Comme il a été mentionné plus tôt, le silence dans les recueils de Mréjen est une façon de déjouer la parole d'autorité; c'est à travers l'écriture qu'elle coupe la parole à son père, son grand-père, son petit ami. Un parallèle est possible avec la photographie; tout comme le fragment, le montage d'un album de photos inclut, lui aussi, un blanc entre chacune des images; une ouverture est créée vers une lecture *autre*, que Barthes compare à la musique. Dans *Le Neutre*, Barthes ne renvoie pas le silence à un signe, mais le traite à la manière d'un *tacet*<sup>90</sup> musical : « Il est là comme le *tacet* d'une partition (violon) [...] »<sup>91</sup>. Le silence revêt toutes les formes possibles, il s'infiltre dans tout système communicationnel et laisse planer une myriade d'interprétations après son passage. Dans le cas de la photographie, c'est ce qui n'est pas dans le cadre qui motive ces interprétations. Le regardeur voit à travers les yeux de l'*operator* lorsqu'il observe un cliché; c'est ce qui est hors-cadre, les *restes*, qui fait office de silence : cette partie du tout qui est sans voix. Tout comme les fragments de Mréjen, la photographie mène, elle aussi, à l'impasse de la communication. Le recueil fragmentaire se lit comme un album photo : avec des espaces entre chaque cliché, comme une suspension de l'image, comme un arrêt de l'écriture de l'histoire et du temps.

Il ne faut pas passer outre l'intention derrière l'écriture fragmentaire et la photographie. Sans pouvoir la déterminer de façon précise, il est toutefois nécessaire de considérer ces formes comme des tentatives de l'inscription du sujet. Sujet qui devient, selon Barthes, objet — *ça-a-été* — et qui amène les notions de testament, de témoignage et de preuve dans un espace/temps spécifique. La domination produite par la prise de clichés fait écho à l'écriture de Mréjen; c'est en coupant la parole aux autres, par l'écriture, que la domination est

---

<sup>90</sup> « Silence d'un instrument, d'une voix, pendant une partie d'un morceau. indiqué sur la partition par le mot *tacet*. » dans Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir. publ.), *op. cit.*, p. 2495

<sup>91</sup> Roland Barthes, *Le Neutre*, *op. cit.*, p. 51

possible. Le fragment est déjoueur de la parole; sa présence est le complément d'une réalité, elle est une voix qui n'a pas su se faire entendre. De la même façon, la photographie s'efforce comme un complément de la parole et devient, à une plus grande échelle, patrimoine historique : « [...] la photo est un instrument fantastique pour la constitution d'un patrimoine, car elle englobe les architectures, les physionomies, les habillements, elle est l'outil privilégié de l'anthropologue qui est le facteur du patrimoine humain<sup>92</sup>. ». À l'intérieur des limites imposées par leurs formes restreintes, le fragment et la photographie tentent de compléter une parole qui ne saura jamais être entière. Le deuxième chapitre observera cette tentative d'affirmation et de représentation dans le travail de Mréjen, en s'attardant autant à la forme qu'au propos.

---

<sup>92</sup> Hervé Guibert, *La photo, inéluctablement*, Paris, Gallimard, 1999, p. 233

## CHAPITRE II

### DÉJOUER LE FAMILIAL ET SON SOUVENIR : *MON GRAND-PÈRE*

#### 2.1 Le *Neutre* pour déjouer le paradigme

Dans une entrevue accordée à Jacques Braunstein en 2004, Valérie Mréjen parle de son écriture en ces termes : « Dans mes textes, il n'y a pas de morale, pas de chute, ce n'est ni tragique, ni absurde, le narrateur est comme une présence neutre. On est plus dans le domaine de la déposition que dans celui du récit<sup>1</sup>. ». En effet, Mréjen s'applique à la concision, à la précision. Elle dénuie son écriture des détails sans importance et des descriptions trop fastidieuses. Par cela, les narratrices de ses récits se voient attribuées une voix *neutre*, menant à une lecture *autre* : une lecture de l'indicible et de l'entre-deux.

Barthes définit le Neutre « comme ce qui déjoue le paradigme, ou plutôt j'appelle Neutre tout ce qui déjoue le paradigme<sup>2</sup>. ». Le paradigme représente les possibilités du sens, il rassemble les options potentielles (par exemple, pour la substitution d'un mot) dans un système, dans un modèle de référence. Barthes, dans *Le Neutre*, explique comment le *conflit* du choix crée le sens. Il dit : « [...] tout conflit est générateur de sens : choisir *un* et repousser *autre*, c'est toujours sacrifier au sens, produire du sens, le donner à consommer<sup>3</sup>. ». Ainsi, pour qu'il y ait signification, il doit y avoir conflit, opposition : par exemple, l'opposition entre l'écriture et le blanc. Chez Mréjen, il y a juxtaposition de la parole et de son absence; leur répétition tout au long du récit fait vaciller le sens. « La suite de fragments : ce serait mettre "quelque chose" (le sujet, le Neutre?) en état de variation continue (et non plus l'articuler en vue d'un sens final) [...] <sup>4</sup>. » Si Mréjen, par l'utilisation de l'écriture

---

<sup>1</sup> Jacques Braunstein, « La femme d'à côté » dans *Technikart*, février 2004, p. 41

<sup>2</sup> Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, p. 31

<sup>3</sup> *Idem*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 35

fragmentaire, repousse le sens final, c'est qu'elle se positionne dans un état Neutre — hors du paradigme. L'écriture de la parole lui permet de déjouer celle-ci; en l'opposant au silence (au blanc), elle crée un conflit. Le sens se trouve dans le choix du silence devant la voix des autres; c'est le fragment qui charge le texte de Neutre, par l'entretien de l'oscillation entre la parole et le silence. Mréjen utilise le terme de « déposition » pour qualifier son écriture, et c'est effectivement l'impression qu'elle laisse au lecteur; elle dévoile, avec chacun des fragments, une partie d'une photo de famille. Dans ses récits comme dans ses vidéos, elle utilise le témoignage comme parole, tout en prenant soin de retirer toute subjectivité aux voix parlées ou écrites. Elle réduit ces déclarations à leur état primaire, c'est-à-dire à une suite de mots prononcés sans émotion ou intonation : un texte appris par cœur et récité de façon quasi-mécanique. Elle utilise la déposition en la livrant d'une façon *Neutre*, elle crée une opposition entre le propos du récit et la neutralité de la personne qui le livre. Dans ses vidéos,

Valérie Mréjen demande à des comédiens de jouer ses textes. Ceux-ci, passant par une interprétation tierce, aboutissent après de nombreuses répétitions à la même neutralisation par la parole que celle travaillée dans l'écriture<sup>5</sup>.

Que ce soit par l'écriture, la vidéo ou le collage, l'objectif de Mréjen est de jouer avec le langage. Même si elle emprunte parfois des formes détournées (par exemple, en utilisant des nervures de feuilles comme des éléments calligraphiques), on comprend une tentative langagière, un passage à travers le visuel pour se rendre au langage. Sa première exposition, en 1994, présentait une sélection d'illustrations tirées du dictionnaire juxtaposées à leur mot écrit; la réflexion portait sur le mot et sa signification. Ici, Mréjen impose une interrogation : elle force le spectateur à se questionner sur le mot et sur son référent, elle attire une attention particulière sur le sens (en opposant le visuel et l'écrit). Son travail utilise la force de la concision tout en *effaçant* la voix narratrice, productrice, bricoleuse. Elle fait déposition et donne au spectateur les outils lui permettant de se rendre à elle, à son raisonnement. Dialogue entre l'artiste et les regardeurs : c'est dans la neutralité que les deux instances se rejoignent autour du fragment — simple, précis, qui va droit au but — et l'observent pour y découvrir les failles et les absurdités du langage. Dans *Liste Rose*, Mréjen propose une série de collages constitués de noms et de prénoms tirés du bottin téléphonique. Elle explique sa démarche tout en évoquant le côté ludique du travail qui consiste à éplucher les annuaires :

<sup>5</sup> Elisabeth Lebovici, *Valérie Mréjen*, Paris, Éditions Léo Scheer, coll. « pointligneplan », 2005, p. 70

Ayez conscience du ridicule de cette situation; lorsqu'on vous demande ce que vous faites en ce moment, prenez un air plein de mystère pour dire que vous préparez quelque chose sur les noms de famille<sup>6</sup>.

Ainsi, ce travail minutieux qu'elle décrit avec humour propose encore une fois une réflexion sur la représentation, l'absurdité et le ridicule de ce qui nous identifie : notre nom. Elle évoque son travail avec légèreté, alors que celui-ci demande une patience et une minutie hors du commun. Même si le projet fait souvent sourire, il montre la volonté de l'artiste de stopper les regards pour réfléchir sur l'identification passant par les noms. En collant les noms les uns à la suite des autres, elle arrive à créer des phrases du type « petite annonce » :

MONSIEUR Michel RENFERMÉ Jocelyne UN Vannavuth PEU Denise SEUL  
Fabian ESPÈRE Georges CROISER Eva DAME Christian MÊME Christophe  
PROFIL Muriel POUR Alice BONHEUR Auréliane MUTUEL Alain VOIRE  
Christian VIE Dora DE Madeleine COUPLE Cyrille<sup>7</sup>.

Ce procédé tient du jeu, mais contient une fois de plus les paramètres propres à Mréjen : effacement d'une narration, écriture constituée par les autres, précision, concision. Par les collages, Mréjen dévoile son travail qui est toujours lié au langage. C'est plus tard, en 1999, qu'elle publie son premier récit fragmenté, *Mon grand-père*. Jean-Yves Jouannais écrit, dans *Art Press* : « Un livre discret doué d'efficaces qualités proustiennes<sup>8</sup>. ». Comparer les courts fragments de Mréjen à la longueur de l'écriture de Proust décrit bien la densité de son récit; Mréjen traite de la nostalgie, mais aussi des tragédies familiales — un projet qui pourrait s'écrire sur des centaines de pages —, éléments qui tiennent, avec leurs blancs, sur 63 pages. Le souvenir, la déconstruction de la chronologie des générations ainsi que la quotidienneté des anecdotes lient l'écriture proustienne aux fragments de Mréjen. « Derrière chacune de ces notes, un drame, un méfait, ou simplement, un de ces pauvres traits qui font la vie quotidienne<sup>9</sup>. » Nelly Kaprièlian, dans *Les Inrockuptibles*, décrit *Mon grand-père* comme une série de

séquences courtes comme autant de saynètes surgies intactes du passé, collage de phrases enregistrées dès l'enfance, avant d'être dupliquées sur la page,

<sup>6</sup> Valérie Mréjen, *Liste Rose*, Paris, Éditions Allia, 2007 [1997]

<sup>7</sup> *Idem*

<sup>8</sup> Jean-Yves Jouannais, « Valérie Mréjen. Mon grand-père », *Artpress*, numéro 250, octobre 1999

<sup>9</sup> J.-C.P., « Une rumeur qui monte ». article tiré du dossier de presse de Valérie Mréjen, fourni par les Éditions Allia, reçu le 30 mars 2008

Mréjen compile les actes et les mots qui l'ont impressionnée comme une pellicule ou une bande magnétique vivante<sup>10</sup>.

La forme du récit est fragmentée, sans chronologie et sans mise en situation. Le lecteur tombe dans la *chaire* du récit dès la première phrase : « Mon grand-père amenait ses maîtresses chez lui et faisait l'amour avec elles en couchant ma mère dans le même lit<sup>11</sup>. ». On revient à l'idée de déposition évoquée plus haut; Mréjen prend en note des souvenirs, des paroles entendues, des décors, des questions : « Mon grand-père partait tous les ans en Italie, d'où il envoyait une carte postale adressée à notre chienne<sup>12</sup>. ». Élisabeth Lebovici, dans *Valérie Mréjen*, écrit que le point fort de ce récit est qu'il est impossible pour le lecteur d'anticiper le fragment à venir; chaque passage se détache du précédent et du suivant, « comme si, justement, le roman familial inventait ses affects au cours de l'écriture<sup>13</sup>. ».

L'écriture de Mréjen s'efforce de représenter les impasses de la communication (familiales, amoureuses). Mais dès ses premières vidéos, Mréjen travaille à montrer le comique des rencontres sociales, qui ne mènent souvent à rien, ces bavardages mondains qui effrayaient tant Kafka.

JOCELYNE— Ça va? Qu'est-ce que tu fais?

ÉRIC— Ben... ffff...

JOCELYNE— Moi je n'arrête pas! En ce moment, je prépare quelque chose, mais pour l'instant je préfère ne pas en parler.

ÉRIC— Mmm

JOCELYNE— Je te dirai si tu veux.

ÉRIC— Ah oui, oui, préviens-moi.

JOCELYNE— D'accord.

ÉRIC— Merci<sup>14</sup>.

L'écriture, les images ou les vidéos font état de ces bavardages qui conduisent à une impasse, à la mort du dialogue<sup>15</sup>. Dans la vidéo *Blue Bar* (2000), il y a un échange rapide de

<sup>10</sup> Nelly Kapriélian, « Valérie Mréjen », dans *Les Inrockuptibles*, numéro 219, 3-9 novembre 1999

<sup>11</sup> Valérie Mréjen, *Mon grand-père*, Paris. Éditions Allia, 1999, p. 7

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 26

<sup>13</sup> Élisabeth Lebovici, *Valérie Mréjen*, *op. cit.*, p. 69

<sup>14</sup> Valérie Mréjen, *Blue Bar*, France, 2000, 2 min 47; cité dans Élisabeth Lebovici, *Valérie Mréjen*, *op. cit.*





préfère que cela reste ouvert; je suggère donc d'arrêter le récit avant<sup>19</sup>. ». Elle travaille les textes de cette façon autant dans ses vidéos que dans ses récits littéraires. Dans certaines de ses vidéos, elle construit l'image de façon fragmentaire, c'est-à-dire qu'elle place le regardeur devant un plan séquence et fixe qui dure le temps d'une anecdote. C'est le cas de *Portraits filmés* (2002), de *Chamonix* (2002) et de *Ritratti* (2003) qui présentent une suite de souvenirs, tous introduits et conclus par un noir à l'écran. Chaque comédien raconte une anecdote, à la manière d'un texte appris et récité par cœur. Un plan pour un souvenir. Cette méthode rejoint le fragment littéraire; une histoire par fragment, un blanc devant, un blanc après.

Le souvenir sert de base au travail de Mréjen, son écriture est celle de la mémoire. Reprenons la notion de *disparition de la mémoire* de Georges Didi-Huberman<sup>20</sup>; dans *Images malgré tout*, il expose comment certaines personnes ont lutté pour faire vivre la mémoire, faire vivre un témoignage *autre* que celui des mots. Les quatre clichés pris dans les camps de concentration servent de preuve, d'appui à tous les témoignages. Avec Mréjen, même si le contexte n'est absolument pas le même, on remarque une tentative de conserver une mémoire personnelle (par l'entremise de l'écriture, de la photo, de la vidéo et du collage). Elle note chaque détail, chaque trait d'une vie passée qu'elle puise à même sa mémoire. Mais elle ne se contente pas seulement de noter ses propres souvenirs : elle ajoute des bribes du passé de ceux qui l'ont précédée : sa mère, son père, ses grands-parents et arrières grands-parents. La tentative de Mréjen de dresser un portrait juste, de raconter de façon complète l'histoire d'une photo de famille pose la question de l'autobiographie. Comment est-ce que son écriture arrive à s'éloigner du journal intime pour s'établir dans la *fiction*? C'est principalement par la répétition du quotidien familial et des habitudes des membres de sa famille qu'une dépersonnalisation de son récit est accomplie. Mréjen n'utilise pas l'écriture comme une psychanalyse ou comme un règlement de comptes : ce sont plutôt les banalités du quotidien qui deviennent des particularités communes, présentes dans toutes les familles; sa réalité devient fiction pour les lecteurs. Lorsqu'elle filme des souvenirs, racontés face à la caméra par des comédiens, « en une quinzaine de prises, l'histoire supposée personnelle de chaque

---

<sup>19</sup> Les propos de Valérie Mréjen dans Élizabeht Lebovici, *Valérie Mréjen, op. cit.*, p. 73

<sup>20</sup> Se référer aux pages 34 et 35

personne a été transformée<sup>21</sup>. ». La répétition installe une distance entre la personne qui raconte le souvenir et le souvenir lui-même. Elle dépersonnalise ces histoires pour les rendre accessibles à tout regardeur. Chaque spectateur de ses vidéos, tout comme chaque lecteur de ses récits, trouve la facilité de s'appropriier les fragments; l'écriture, même au « je », est dépourvue de subjectivité. Le lecteur est libre d'associer chaque fragment à son propre passé, à ses propres souvenirs, et de le faire sien. Il est maintenant important d'arrêter la lecture sur les fragments de *Mon grand-père* pour constater la nécessité de la forme fragmentaire dans le schéma de la communication de Mréjen.

## 2.2 Surnoms et chronologie familiale

Lorsqu'elle est inscrite au programme de « Master of fine arts », à l'université de Glasgow, Valérie Mréjen sauvegarde un document dans le système informatique de la bibliothèque. Ce fichier, enregistré sous le titre *Mon grand-père*, se retrouvera plus tard imprimé, relié et publié par les éditions Allia. Ses travaux précédents, autant ses collages que ses vidéos, faisaient plus souvent qu'autrement référence à la famille et au souvenir (*Une noix*, *Michèle et Aurore*, *Maïté et Philippe*, ainsi que certains travaux universitaires où elle utilise les noms de sa famille comme élément de base pour ses projets). Dans *Mon grand-père*, récit au « je », la narratrice dresse un portrait de sa famille avec ses malaises, ses malentendus et *mal-entendus*, ses absurdités, mais aussi ses fragilités. Mréjen commence son récit en étalant les habitudes sexuelles particulières de son grand-père. Dans le premier paragraphe (qui occupe presque deux pages) elle installe l'infidélité, l'inceste, les divorces, les tentatives de suicide ainsi que le chantage émotif; elle y ajoute des remariages et des vengeances qui mènent au suicide; en tout ce sont trois suicides qui sont accomplis, un seul qui demeure une menace. À la fin de ce paragraphe, Mréjen introduit Jeanine, dernière compagne de son grand-père. Elle installe un modèle qui sera répété tout au long du livre et qui prépare le lecteur à l'importance des noms et des descriptions chez Mréjen. Elle écrit : « Mon grand-père refit sa vie avec une dame dont le nom était Jeanine mais que nous

---

<sup>21</sup> Élisabeth Lebovici, *Valérie Mréjen, op. cit.*, p. 73

surnommions Lolotte<sup>22</sup>. ». Les surnoms sont communs dans ce récit et Mréjen insiste sur chacun d'eux : « Du côté de ma mère, on donnait beaucoup de surnoms; Titine, Patite boule, Rorette, Licoco, Sami, Manuelito<sup>23</sup>. ». Tout comme les collages de noms dans *Liste rose*, Mréjen joue toujours avec ce qui identifie une personne; comme si le surnom donné à un membre de sa famille suffisait à en faire une description complète. L'inconnue au nom commun (Jeanine) devient soudainement intime (Lolotte) pour le lecteur. Connaître le surnom d'une personne amène une représentation toute autre de celle-ci<sup>24</sup>, la première impression est déjà chargée de subjectivité, d'histoire. Le surnom est défini par le terme « sobriquet » : le lecteur perçoit ainsi le degré de moquerie attribué à chacun des pseudonymes. De ce fait, le surnom suffit souvent pour Mréjen. À d'autres moments, ce sont les noms qui portent le quolibet. Lorsqu'elle écrit sur la compagne de son père, on lit : « Elle avait un frère trisomique qui se nomme Guitou<sup>25</sup>. ». Et plus tard : « Le mari de sa sœur s'appelait Tougui<sup>26</sup>. ». Aucune autre explication; les noms se ressemblent et Mréjen, en faisant se suivre ces deux fragments, présente tout un pan de la famille de sa belle-mère. Ainsi, les quelques prénoms évoqués suffisent à représenter l'ensemble d'une famille ainsi que ses origines. Il y a pourtant exception : le grand-père. Le terme *grand-père* est utilisé pour le titre du livre mais il est aussi le seul vocable utilisé pour représenter ce dernier. Mréjen décrit la vie de cet homme, ses habitudes quotidiennes et langagières, elle le fait parler, le met en scène, etc. Mais, une quinzaine de pages avant la fin du récit, comme une surprise, ce court fragment : « Mon grand-père s'appelle Claude Blum<sup>27</sup>. ». Inattendu et choquant, ce personnage jusque là plus grand que nature se voit attribuer un nom et un réalisme que le lecteur avait oublié. Il redevient cet homme commun, le grand-père de chaque famille, Claude Blum, un inconnu. Dans ce cas-ci, révéler le nom du grand-père replace l'homme dans le récit, lui donne moins d'importance; comme si l'acteur anonyme était plus mystique et surplombait les autres personnages par l'absence de nom et de surnom. Le grand-

<sup>22</sup> Valérie Mréjen, *Mon grand-père*, op. cit., p. 8

<sup>23</sup> *Ibid*, p. 16

<sup>24</sup> Selon la définition du Robert, le surnom est défini comme la « désignation caractéristique que l'on substitue au véritable nom (d'une personne). Sobriquet. » Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir. publ.) *Le nouveau Petit Robert*, Paris, Nouvelle édition millésime 2007, 2007, p. 2474

<sup>25</sup> Valérie Mréjen, *Mon grand-père*, op. cit., p. 55

<sup>26</sup> *Idem*.

<sup>27</sup> *Ibid*, p. 47

père, qui était fiction, se voit replacé dans la réalité du récit, au même niveau que les autres protagonistes (affublés de noms). À la fin du premier paragraphe, Mréjen évoque la mort de Jeanine (Lolotte) et écrit : « Mon grand-père fut presque aussi triste que le jour où il perdit son chien Xénophon<sup>28</sup>. ». Le lecteur ne connaît pas le nom du grand-père à ce moment-là; l'anecdote fait sourire. Lorsque le nom est dévoilé, il y a déception face au personnage; sa réalité transforme son humour en insouciance.

Le jeu avec les noms, les mots et les signifiants est primordial dans tout le récit : l'écriture de Mréjen est, à la base, une interrogation sur la langue et sur le sens. Lorsqu'elle traite de *Liste Rose*, Élisabeth Lebovici écrit que « finalement, il n'y a rien de plus anonyme que les noms propres<sup>29</sup>. »; évidemment, dans l'exercice des petites annonces composées à partir de bottins téléphoniques, aucun personnage ne prend place. Les noms sont toute la substance de l'exercice. Dans le cas de *Mon grand-père*, les prénoms et les surnoms sont souvent les seules descriptions des personnages, leur seule issue hors de l'anonymat. Par exemple, un court fragment : « Mon père surnommait ma mère Tinou<sup>30</sup>. ». La mère est décrite à travers ses humeurs et ses paroles, mais jamais par son vrai nom. Nous savons que pour une seule personne, son mari, elle était Tinou. Pour le lecteur, elle est une mère sans appellation. Lebovici écrit que le nom est anonyme : dans le cas de la mère, c'est le procédé inverse qui est mis en scène. La mère est là, mais le vocable la représentant ne l'est pas. Mréjen inscrit les origines de sa mère, ses habitudes, ses caprices, ses qualités et ses défauts. Elle va même jusqu'à évoquer sa mort alors que le personnage n'a pas d'identité, n'a pas pris *vie* par le nom. La mort précède la mise en scène de sa vie, de son identification; le personnage demeure une suite de fragments. Au contraire, les figures paternelles (père, grand-père) sont décrites autant par leur histoire que par leur nom : « L'origine du nom Mréjen serait celui d'un village espagnol, "Morgan" ou "Moregon", transformé par les autorités marocaines en un mot ressemblant à ce que signifie "corail" en arabe<sup>31</sup>. ». Quoique l'ensemble de son œuvre littéraire mette l'accent sur les figures paternelles et/ou masculines, Mréjen laisse beaucoup de place, dans *Mon grand-père*, à la relation avec la mère. Est-ce que l'absence ou la

---

<sup>28</sup> *Ibid*, p. 8

<sup>29</sup> Élisabeth Lebovici, *Valérie Mréjen, op. cit.*, p. 67

<sup>30</sup> Valérie Mréjen, *Mon grand-père, op. cit.*, p. 17

<sup>31</sup> *Ibid*, p. 40-41

présence d'appellation est significative? D'un côté il y a les noms du père (Mréjen) et du grand-père (Claude Blum). De l'autre, le surnom de la mère (Tinou). Le surnom semble signifier une intimité alors que l'utilisation des noms suppose une certaine distance. Le problème se situe à la première étape de l'identification: les noms sont problématiques.

*Mon grand-père* est l'histoire de plusieurs noms, de plusieurs personnages à l'intérieur d'une même histoire qui est celle de la narratrice. À travers le récit, on retrace les origines du père et de la mère ainsi que celles de leur famille respective.

Écrit à la première personne du singulier et principalement à l'imparfait, composé de brefs paragraphes, ce récit détaille quelques couleurs, quelques motifs, quelques surnoms d'un roman familial à la chronologie et aux généalogies singulièrement déboussolées<sup>32</sup>.

Marie-Claire Barnet, dans l'article « Scènes de (remue-)ménage : Les airs de famille de Valérie Mréjen », met l'accent sur la question des noms et des origines du père :

Mréjen semble autant intéressée par les problèmes d'hérédité, les noms et les nons du père, du grand-père, que les problèmes inhérents au langage, casse-têtes lacaniens par excellence auxquels ses textes en puzzles embrouillés nous renvoient aussi<sup>33</sup>.

Malgré cette insistance sur le père, la mère et les grands-parents, il ne faut pas voir le récit de Mréjen comme une psychanalyse, ou sinon, en parties seulement. Ginette Michaud, dans *Lire le fragment*, consacre un chapitre à la dimension psychanalytique de l'analyse du fragment. Elle y inscrit que la forme fragmentaire joue sur deux plans psychanalytiques : d'abord, elle est la trace d'un manque (castration), d'une incomplétude. Ensuite, elle est définie comme « l'inscription de la pulsion<sup>34</sup> ». À partir de ce deuxième élément, le fragment est considéré comme étant un corps : « [...] il (le fragment) transcrirait littéralement le corps du sujet dans l'écriture, mieux, il porterait en lui la trace du corps de l'écriture<sup>35</sup>. ». Michaud ajoute que la pulsion de l'écriture peut être érotique et/ou relever d'un désir de mort, éléments qui sont amplifiés par la forme fragmentaire qui joue, elle aussi, du désir et de la mort. La tendance

<sup>32</sup> Élisabeth Lebovici, *Valérie Mréjen, op. cit.*, p. 69

<sup>33</sup> Marie-Claire Barnet, « Les airs de famille de Valérie Mréjen » *Affaires de famille. The Family in Contemporary French Culture and Theory*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, p. 313

<sup>34</sup> Ginette Michaud, *Lire le fragment*, Québec, Éditions Hurtubise, coll. « Brèches ». 1989, p. 44

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 45

est d'associer roman familial et psychanalyse : comme Valérie Mréjen l'indique dans *Valérie Mréjen* (par Élisabeth Lebovici), son écriture est une façon pour elle de déjouer le langage et de faire entendre sa voix à travers tous ses silences. L'objectif n'est pas un règlement de comptes, plutôt une mise en écriture du silence et de ses raisons (un désir d'inscription du silence — de la mort). Marie-Claire Barnet ajoute que le rythme est d'ailleurs très important dans cette idée d'éviter le règlement de comptes : « Pas le temps de sombrer dans le pathos, c'est un rythme alerte qui maintient la tension de la distance ironique [...] »<sup>36</sup>. La rapidité des anecdotes racontées repousse *Mon grand-père* de l'analyse psychanalytique. Par contre, la forme propre au récit propose une ouverture vers ce champ d'analyse. Le fragment sera soumis à l'analyse psychanalytique, la famille de Mréjen, non.

### 2.3 Classification de l'objet fragmenté

*Mon grand-père* se présente d'abord de façon embrouillée. Le premier paragraphe nécessite presque une reconstitution de l'arbre généalogique de la famille tant les différents personnages, mariages, suicides et remariages sont nombreux :

De l'union de mon grand-père et de sa femme naquit une petite fille. Lorsqu'il amenait ses maîtresses chez lui, mon grand-père faisait l'amour avec elles en couchant ma tante dans le même lit. Pendant ce temps, le troisième mari de ma grand-mère commençait à s'intéresser à ma mère, qui était jeune, belle et naïve<sup>37</sup>.

Les pièces du puzzle sont mélangées et un désir de recréer une chronologie prend place dès l'introduction. L'auteure omet toutefois de clarifier ces méli-mélo; elle raconte sans trop donner de détails, elle dresse un portrait de famille complet tout en faisant la lumière sur ses manques. C'est une des raisons pour lesquelles résumer *Mon grand-père* est problématique. La première difficulté est la forme fragmentaire en soi : elle met en place une énonciation tout en centralisant l'écriture au niveau de ses blancs, de ses manques. Le fragment dit sans dévoiler complètement. Alexandre Fillion appuie en écrivant que « Valérie Mréjen montre avec un immense talent que les fragments disent parfois beaucoup plus que les longs

<sup>36</sup> Marie-Claire Barnet, *loc. cit.*, p. 328

<sup>37</sup> Valérie Mréjen, *Mon grand-père. op. cit.*, p. 7-8



discours, que le romanesque paraît toujours prêt à surgir<sup>38</sup>. ». L'ouverture vers le romanesque est opérée par l'écriture, mais sa rupture stoppe cet accès; il en handicape aussi le résumé de l'œuvre. À l'aide de la forme choisie, Mréjen laisse soupçonner qu'elle ne dit pas tout. L'histoire qu'elle présente ne se limite pas seulement à la vie d'un personnage ou d'une famille, mais s'étend sur plusieurs générations sans toutefois livrer l'histoire complète. Faire la synthèse du récit nécessite la lecture des anecdotes écrites ainsi que celle des blancs les entourant. Le fragment est utilisé pour dévoiler certaines informations tout en esquivant les explications. Par exemple, le divorce des parents. À la page vingt-trois, au milieu d'une suite d'anecdotes langagières, Mréjen introduit la séparation avec banalité, créant un effet de surprise : « Un dimanche soir, mon père nous ramena d'un week-end chez lui, pendant lequel nous étions allés à une fête de famille<sup>39</sup>. ». Le divorce est subtilement énoncé mais le lecteur n'a pas droit aux détails, réactions ou raisons derrière cet événement. La forme choisie par Mréjen permet cette esquive, ce droit au silence : les faits sont présents mais les explications glissent entre les doigts du lecteur. Ainsi, faire le bilan de *Mon grand-père* est une tâche double : il s'agit de considérer l'écrit comme énonciation, mais aussi de s'attarder aux blancs entre les fragments, et de les inclure dans cette énonciation. La problématique du résumé se joint à l'oscillation de la forme : il faut tout entendre lorsque tout n'est pas dit.

La récapitulation de l'ouvrage amène un autre problème : celui de l'objet fragmenté. Comment qualifier le récit de Mréjen? Puzzle, autobiographie, règlement de comptes, fresque familiale, roman, etc., l'effort de définition semble plus souvent qu'autrement contourné pour ne laisser qu'une interrogation sans solution. L'objet de Mréjen n'est pas le premier à poser problème aux critiques, journalistes et lecteurs. Prenons, par exemple, le travail de Sophie Calle, qui joue autant avec la photographie qu'avec l'écriture, la vidéo et la mise en scène. Son art, qualifié de *caméléon*<sup>40</sup>, suggère autant une révolution artistique qu'un regard actuel sur le *reality show* (le spectacle de la vérité). Le travail de Calle se rapproche de celui de Mréjen en ce qui a trait au souvenir. Alors que Mréjen glisse de l'enfance à l'âge adulte,

<sup>38</sup> Alexandre Fillion, « *Mon grand-père* de Valérie Mréjen », dans *Madame Figaro*, 27 novembre 1999

<sup>39</sup> Valérie Mréjen, *Mon grand-père*, op. cit., p. 23

<sup>40</sup> Anne Sauvageot a publié en 2007 l'ouvrage intitulé *Sophie Calle, l'art caméléon*, qui décrit et analyse la diversité des formes et des thèmes abordés par Calle. Le parallèle avec le caméléon est attribué à Calle concernant la capacité de l'artiste à se réinventer et à jouer avec le réel. Ainsi, c'est la situation qui fait l'art, l'artiste ne fait qu'y prendre part et subir les circonstances.



Calle capte le présent comme souvenir immédiat : elle oscille toujours entre la réalité et la fiction. Elle travaille à partir de la mémoire collective et en devient le miroir. Anne Sauvageot écrit que Sophie Calle,

en engageant sa personnalité individuelle dans ses mises en scène, travaille à la confusion de la fiction et de la réalité, brouille les cartes entre le personnage et sa propre personne, en bref multiplie les jeux de rôle au sein desquels se départagent le sujet et son double masqué<sup>41</sup>.

Dans l'exposition *Prenez soin de vous*, Calle laisse 104 femmes, deux marionnettes et un perroquet interpréter une lettre de rupture reçue via courrier électronique. L'exposition, immense, propose une analyse de la lettre reçue à l'aide de nombreux supports : vidéo, son, prescription, danse, etc., mais au cœur de ces analyses, on perçoit un silence, celui de la réceptrice de ce mail, Calle. Comme chez Mréjen, la voix est en majorité laissée aux autres. Un silence est installé entre l'émetteur et le récepteur et la tâche revient au lecteur d'entendre ce que la lettre tente de dire. L'interrogation liée à la définition de l'œuvre en tant qu'*objet* relève de cette mise en place du silence devant la parole des autres. Le parallèle avec le travail de Mréjen se justifie par cet infini inscrit entre chaque fragment, chaque cliché, chaque interprétation. L'écriture est le support unique de *Mon grand-père*, mais le récit fait aussi appel à la photographie, au silence, au langage, au souvenir collectif. Mais alors que le travail de Mréjen rappelle (fréquemment) la diversité des médiums employés par Calle, c'est surtout avec Georges Perec qu'un lien a été fait à la publication de *Mon grand-père*. À plusieurs reprises, c'est le *Je me souviens* de Perec qui résonne à travers l'écriture fragmentaire de Mréjen. Parce que Perec n'arrivait pas à écrire, il a construit son roman à partir d'un exercice de la mémoire de Joe Brainard<sup>42</sup>. En modifiant le procédé, Perec s'impose quelques règles devant l'aider pour l'écriture de son projet. Dans *Georges Perec. Une vie dans les mots*, David Bellos écrit que « les règles qu'il institua étaient simples : le souvenir énoncé devait être susceptible d'être commun à d'autres personnes, et il devait aussi concerner quelque chose qui n'existait plus<sup>43</sup>. » Le rappel entre le travail de Mréjen et de Perec semble aller de soi, alors que la méthode (s'il y en a une) de Mréjen ne s'apparente pas

<sup>41</sup> Anne Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2007, p. 72

<sup>42</sup> L'exercice de mémoire de Brainard est simple : chaque souvenir doit commencer par les mots *I remember*. Ainsi, c'est un livre complet qu'il publie à partir de cette idée, qui sera reprise et modifiée par Perec.

<sup>43</sup> David Bellos, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 482

à celle de Perec. Mréjen ne fait jamais appel à Brainard; pourtant, le récit semble traiter, en partie, d'un désir similaire. L'écriture de Perec était soumise à une certaine structure, à une *loi* qui régissait les premiers mots de chaque phrase. Chez Mréjen, l'organisation fait défaut, mais sert le même thème que Perec : le souvenir. *Mon grand-père* ne pourrait se définir autrement que comme un ensemble de souvenirs, ce qui en dit assez long tout en étant trop peu (à l'image des fragments).

Pour Calle, Perec et Mréjen, il s'agit de faire parler une voix qui se tait, de laisser entendre une parole à travers le silence. Sophie Calle demande une centaine d'interprétations d'un courriel qui la laisse perplexe, silencieuse. Dans le cas de Perec, c'est à partir d'une méthode précise, en suivant des règles définies, qu'il arrive à inscrire une mémoire fragmentée; devant son propre silence, Perec se doit de s'imposer certaines règles. Finalement, le silence de Mréjen se traduit à travers les paroles entendues et mal-entendues d'une famille. Les œuvres de ces trois auteurs relèvent du souvenir et du silence, et c'est précisément ce dernier élément qui provoque une déroute analytique et descriptive devant ces *objets* fragmentés. Chez Mréjen, l'objet est une opposition : les termes se chevauchent en se repoussant. « Autobiographie des causes sans les conséquences, autoportrait par la langue des autres, *Mon grand-père* est un corps pudique qui livre pourtant sa plus intime vérité : ce puzzle de mots. Dans le désordre<sup>44</sup>. »

Pour résumer, *Mon grand-père* présente des difficultés causées d'abord par l'emploi de la forme fragmentaire, ensuite par les mésententes relatives à la classification de l'*objet*. Finalement, c'est la très grande présence du silence qui rend quasi impossible une description qui serait à la fois fidèle et complète, arrêtée, de ce livre. Dans le premier chapitre de ce mémoire, le silence général autant que le silence topique ou volontaire complexifiait toute interprétation et toute analyse. Maurice Blanchot, traitant de l'écriture fragmentaire dans son chapitre « Parole de fragment » (voir *L'entretien infini*), indique que la présence de l'écriture, interrompue par le blanc, est

un arrangement qui ne compose pas, mais juxtapose, c'est-à-dire laisse *en dehors* les uns des autres les termes qui viennent en relation, respectant et

---

<sup>44</sup> Nelly Kapriélian, « Valérie Mréjen », *loc. cit.*

préservant cette *extériorité* et cette distance comme le principe — toujours déjà destitué — de toute signification<sup>45</sup>.

Ainsi, pour définir l'écriture de Mréjen, il faudrait arriver à considérer chaque terme avec sa part de silence : c'est de la juxtaposition de l'énonciation et de ses sous-entendus, de ses blancs, que la signification peut être lue. Chaque terme, accompagné de ses blancs, constitue un élément *entier*, qui se veut indépendant, *extérieur*, à l'ensemble de l'écriture. Selon Blanchot, c'est seulement à partir de cette addition que la signification propre de l'œuvre se manifeste. La comparaison qu'il fait avec la poésie montre cette importance de la divergence qui se trouve aussi dans la lecture des fragments. Selon lui, les écrits entrecoupés portent un sens, une voix nouvelle, résultant de leur arrangement :

un arrangement d'une sorte nouvelle, qui ne sera pas celui d'une harmonie, d'une concorde ou d'une conciliation, mais qui acceptera la disjonction ou la divergence comme le centre infini à partir duquel, par la parole, un rapport doit s'établir [...]<sup>46</sup>.

Le travail de lecture ne doit pas être suivi, mais bien stoppé sur chacun des éléments. L'explication de Blanchot fait encore un lien avec l'impasse de la communication, c'est-à-dire que c'est cette incapacité de considérer chaque élément comme une entité propre qui crée ce blanc, ce silence, cette impasse. Bref, c'est toujours du silence qu'il est question : comment le faire parler, comment l'entendre, comment l'écouter ? Dans *Le Neutre* de Roland Barthes, on lit : « Noter le paradoxe : le silence ne devient signe que si on le fait parler, si on le double d'une parole explicative qui donne son sens [...]<sup>47</sup>. ». Les fragments, chez Mréjen, ne peuvent pas être considérés comme des *paroles explicatives* ; ce sont plutôt les blancs du récit qui font office d'explications. Mréjen, par ses chutes abruptes et rapides, plonge la part de justification dans le blanc, et c'est à l'intérieur de ces intervalles que se trouve le sens. Le résumé de l'œuvre de Mréjen est quasi-impossible : d'une part, la forme fragmentaire justifie les arrêts d'écriture et de lecture tout en créant un discours *autre* ; d'autre part, l'objet fragmenté n'arrive jamais à se définir complètement. Finalement, c'est le silence qui détruit toute tentative de résumé. Car à travers le silence se trouve l'infini des possibles, et l'œuvre

---

<sup>45</sup> Maurice Blanchot. *L'entretien infini*, France, Gallimard, 1969, p. 453

<sup>46</sup> *Idem*

<sup>47</sup> Roland Barthes, *Le Neutre*, op. cit., p. 55



évoque d'abord un problème de communication dans le schéma émetteur-récepteur (l'intervalle renvoyé est toujours le même, le dialogue est mécaniquement défectueux). Ensuite, par la demande de répétition du père, par sa demande de conversation mondaine (pour remplir l'espace), il y a fascisme de la parole : il est impossible pour la narratrice de garder le silence devant la demande de répétition. L'écriture de ce fragment se traduit comme une ultime tentative de se faire comprendre; toutefois, comme le souligne Michaud (et Barthes), l'écriture ne s'entend pas à tout coup, la surdité se trouve aussi chez le lecteur. Le blanc suivant le fragment force l'écoute : c'est ici une demande de silence qui est exprimée. Si la lecture n'est pas toujours efficace, le fragment, lui, s'en rapproche en imposant l'arrêt, l'écoute.

Le silence est entièrement mis en scène par les blancs dans le texte et permet de suggérer le désir de mutisme (de mort) de la narratrice. L'acte d'inscrire sur papier la demande de communication du père (pour remplir l'espace) est aussi une façon de montrer l'accord de la narratrice face à cette demande. Toutefois, en plaçant le blanc devant et après le fragment, elle choisit de diriger la communication vers une impasse. Dans le présent de l'écriture, Mréjen choisit de ne pas répondre à la demande du père; l'intervalle n'est pas renvoyé et la communication est suspendue. La forme choisie lui permet d'asphyxier un dialogue qu'elle n'arrive pas à clore à l'aide de la parole. Mais les blancs suggèrent aussi le souvenir suivant; donc, le silence n'a jamais vraiment lieu. Il est sous-entendu, désiré, mis en images, mais jamais mis en acte. Un autre fragment suit : « Quand il voulait un baiser, mon père tapotait sa joue du doigt<sup>51</sup>. ». L'extrait analysé démontre non seulement que la forme fragmentaire incarne le désir d'énonciation de la narratrice, mais qu'en plus, elle donne la chance au lecteur d'écouter ses silences. Puisque les blancs forcent l'arrêt de lecture, c'est un dialogue entre le texte et le lecteur qui est amorcé. Ainsi, lorsque Barthes écrit que l'auteur s'en remet au lecteur pour que celui-ci l'entende, il faut comprendre que le fragment amplifie cette relation, la fortifie et l'oblige quasiment. Le blanc entame un autre discours, celui qui essaie de se faire entendre entre les mots.

---

<sup>51</sup> *Ibid*, p. 46

Dans le récit de Mréjen, il y a opposition : d'abord, le père veut entretenir la conversation mondaine. Ses demandes langagières ont pour but de créer un lien, mais sans vraiment l'approfondir. Il émet son désir d'une *présence* à travers la parole. Le revers de cette demande est traduit par les mal-entendus souvent provoqués par la mère de la narratrice; cette dernière n'essaie pas d'alimenter le discours, elle le pousse plus souvent qu'autrement vers une interruption (au sens de Blanchot) infinie qui ne relance pas la discussion. Les réponses ou commentaires de la mère créent un silence chez la narratrice. La mère et le père motivent tous les deux une communication qui se dirige vers une impasse, mais de façon différente. Le père le fait par excès de paroles, la mère en étouffant toute discussion. D'ailleurs, certains passages transcrivent les efforts faits par la narratrice pour provoquer le discours de la mère. Par exemple, celui-ci : « Une autre fois, je suis revenue avec une coupe atroce. Elle m'a dit "c'est dommage, toi qui avais de si beaux cheveux". Si elle me l'avait dit avant, je ne serais pas allée chez le coiffeur<sup>52</sup>. ». Ce fragment inscrit les méthodes employées par la narratrice pour activer le discours de la mère, mais évoque de plus un désir de lui plaire : si la beauté de la jeune fille avait été mise en parole par la mère, la coupe de cheveux n'aurait jamais eu lieu. Il est aussi possible de voir l'acte de façon silencieuse; la narratrice a préféré agir plutôt que de parler. Devant les silences de la mère, ou devant les impasses amenées par toute discussion avec celle-ci, la jeune fille choisit le silence, mais l'emploie d'une façon bien différente que celle de l'écriture : elle passe à l'acte. L'écriture fragmentaire permet à la narratrice de reprendre ce souvenir et de lui donner le silence pour appui, de le centrer sur le manque de paroles plutôt que sur les actions. En transcrivant le souvenir avec les mots, c'est sa mise en actes qui est enclenchée ainsi que l'accent mis par l'auteure sur le silence qui en découle. Mréjen dresse le portrait de deux membres d'une même famille, la mère et la fille, qui n'arrivent d'aucune façon à communiquer de manière efficace. Même si elle ne commente pas le souvenir, l'utilisation du fragment laisse entendre la voix de la narratrice : son besoin d'inscription ainsi que son désir d'y ajouter son silence, dans le blanc du fragment. Ce dernier prend trois formes dans l'extrait de la coupe de cheveux : d'abord, il semble être la base de la relation mère/fille (puisque ni l'une ni l'autre ne se parlent avant l'acte de la jeune fille); il devient ensuite *topique*, c'est-à-dire que la jeune fille préfère garder le silence devant la réaction de la mère. Finalement, le silence est manifesté : il est écrit, *dit*.

---

<sup>52</sup> *Ibid*, p. 29

Le fragment, comme il nous est donné de l'analyser, est beaucoup plus chargé qu'un simple souvenir. Encore une fois, la communication se voit, à tout moment, poussée vers une impasse. Il est maintenant important de s'arrêter sur les paroles dites, sur leur sens et sur les questionnements qui en découlent.

La narratrice de *Mon grand-père* se retrouve devant plusieurs problèmes relevant du discours : celui à éviter, à provoquer, mais aussi celui qui reste incompris. De ce fait, plusieurs souvenirs retracent les erreurs de compréhension entre la jeune narratrice et ses parents. Ces mal-entendus deviennent une suite de jeux de mots qui relatent l'étendue des interprétations du langage. « Il employa un jour l'expression "Qu'à cela ne tienne". Je pensais que cela s'écrivait "Casse la neutiène"<sup>53</sup>. » Ou encore :

Un jour, un monsieur âgé qui habitait l'immeuble mourut. La concierge vint l'annoncer à ma mère en lui disant "monsieur Wogue père est mort". Ma mère sentit son cœur se soulever car elle crut entendre "monsieur votre père est mort"<sup>54</sup>.

La présence, par l'écriture, de ces incompréhensions langagières nous ramène à Barthes, au langage comme code : « Pour le locuteur, le passage du sens au son a été appelé le codage, et l'inverse, le décodage<sup>55</sup>. ». Les codes sont reconnus et compris par les gens parlant la même langue, dans un contexte qui leur est similaire. Si la narratrice de *Mréjen*, par exemple, ne comprend pas ou n'entend pas bien les paroles des autres, ce n'est pas dû aux codes langagiers employés par les gens autour d'elle; l'incompréhension vient d'un apprentissage qui n'est pas complété et qui mène à une impasse de la communication. « Je croyais que "mettre la main à la pâte" s'écrivait "mettre la main à la patte"<sup>56</sup>. » Ces impasses langagières sont temporaires; leur écriture prouve l'apprentissage, la compréhension ainsi que la capacité de les mettre en mots par le personnage. Reste une exception, un problème qui n'est jamais résolu : « Pendant les dîners de famille, mon père, mes oncles et mes tantes se racontaient des blagues dont le début était en français et la chute en arabe. Nous les regardions éclater de rire

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 22

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 20

<sup>55</sup> Mitson Ronat, « Alternative » dans Catherine Clément et Bernard Pingaud (dir. publ.). *Roland Barthes*. Paris, Éditions inculte, coll. « L'arc/Inculte », 2007 [1974], p. 84

<sup>56</sup> Valérie Mréjen, *Mon grand-père*, *op. cit.*, p. 35

sans rien comprendre<sup>57</sup>. ». Dans cet extrait, la narratrice se trouve dans une situation où les codes lui sont d'abord connus et ensuite retirés. Plutôt qu'une impasse reliée à l'écoute ou au son, à la signification, ce cas-ci renvoie à tout le système codé d'une langue inconnue. Toutefois, par cet exemple, l'écoute toujours active de la narratrice est montrée; même dans l'incompréhension, elle demeure complète et témoigne d'un effort accompli pour ne pas demeurer dans la *surdité* face au langage des autres.

Selon Barthes, le silence est parfois *général*, parfois *topique*. Il affirme que le fascisme de la langue consiste à forcer la parole et à retirer le droit au mutisme. Chez Mréjen, on retrouve quelques traces de ce fascisme; la parole forcée est brève et après-coup, elle plonge la narratrice dans un silence topique toujours plus profond et déterminé : « Lorsque j'avais un chagrin d'amour, il insistait pour que je me confie à lui puis expédiait le problème par "un de perdu cent de retrouvés"<sup>58</sup>. ». Ici, le père force la parole, puis la dirige vers une impasse. En ne retournant pas l'intervalle qui alimente la communication, il clôt le sujet. C'est pourquoi, chez Mréjen, on constate d'une part les impasses de la communication et d'autre part, les dialogues qui sont plus souvent qu'autrement à sens unique. Dans le dernier extrait cité, c'est la narratrice qui crée le discours, qui en vient à dévoiler son chagrin. Le père lui envoie en retour un lieu commun dépourvu de sens, utilisé pour clore la discussion; puisqu'il n'y a pas d'échange, le dialogue est à sens unique. Le meilleur exemple de ce type de communication est sans aucun doute le troisième recueil de Mréjen, *Eau sauvage*. Dans ce récit, le père occupe toute la place; ses propos constituent l'entièreté du livre et ne laissent aucun espace à la parole de la fille (la vraie narratrice), sinon à son silence. L'interruption de Blanchot est dysfonctionnelle dans ce cas précis puisqu'aucun retour d'intervalle n'est opéré par la jeune fille (réceptrice). Mais même sans cette interruption essentielle, le dialogue n'est jamais asphyxié; le père l'incarne à lui seul. Les éléments de la communication se voient transformés. Mréjen sort du schéma émetteur-récepteur et montre que le silence importe autant au dialogue que la parole. Le père parle et se satisfait du silence comme réponse. L'absence d'expression de la jeune fille devient l'élément récepteur et le père l'utilise comme un joueur dans le dialogue. Alors il parle : « Je crois que tu manques de sucre. Tu n'en mets

---

<sup>57</sup> *Ibid*, p. 34

<sup>58</sup> *Ibid*, p. 58



pas dans ton café, tu n'aimes pas les bonbons. Je t'assure, tu es pâle<sup>59</sup>. ». Dans cet extrait, le père s'approprie la voix de sa fille en lui disant ce qu'elle n'aime pas; il l'empêche de prendre elle-même la parole. La communication à sens unique est aussi mise en acte sous la forme de *voix dérobée*. Dans *Mon grand-père*, la narratrice explique comment la mère (toujours désireuse de terminer tout dialogue) emprunte la voix de ses enfants pour s'approprier un « je » qui n'est pas le sien : « Ma mère tenait un cahier sur chacun de nous, avec des dates, des photos et une enveloppe contenant des mèches de cheveux. Elle rédigeait à la première personne<sup>60</sup>. ». Cet exercice, qui semble pourtant légitime et plutôt courant, installe une voix faussée, volée à un *autre* pour se prononcer. La communication se fait à sens unique puisque la principale concernée est évacuée et rejetée de sa propre histoire. Elle est réduite au mutisme; son « je » ne lui appartient plus. Suivant ce souvenir, et de façon plus flagrante, un fragment fait état de ce type de discours à sens unique :

En colonie de vacances, j'avais connu une fille à qui ses parents remettaient des cartes postales écrites par eux avant le départ. Ils griffonnaient un message au dos comme quoi tout allait bien avec leurs nom et adresse. Elle n'avait plus qu'à les envoyer. C'était déjà timbré<sup>61</sup>.

Dans cet extrait, il est montré que même en vacances et loin de ses parents, la jeune fille dont il est question ne peut retrouver totalement *sa* voix. La communication n'inclut à aucun moment deux interlocuteurs : seule la voix des parents est énoncée. Si Barthes traite du *fascisme de la langue*, dans les deux derniers exemples donnés on constate un fascisme du silence. Dans le premier cas (celui des cahiers remplis par la mère), la parole est substituée. Dans le deuxième cas, elle est totalement retirée. Les protagonistes sont forcés au silence, ils n'ont plus le *droit* de parole. Dans l'ouvrage *Ping-pong* de Valérie Mréjen, on lit l'utilisation qu'elle fait de la parole des autres comme matière à création : « Je m'appuie sur la parole des autres pour parler. Mes livres sont presque une restitution de phrases que j'ai retenues. Ce n'est pas tout à fait mon langage<sup>62</sup>. ». Puisque la voix a été dérobée, puisqu'un fascisme du silence a été opéré dans les exemples ci-dessus, la narratrice chez Mréjen se doit de s'approprier une parole *autre* pour exprimer son silence. Après s'être fait usurper sa voix, elle

---

<sup>59</sup> Valérie Mréjen, *Eau sauvage*, Paris, Éditions Allia, 2004, p. 20

<sup>60</sup> Valérie Mréjen, *Mon grand-père*, op. cit., p. 49

<sup>61</sup> *Ibid*, p. 49

<sup>62</sup> Valérie Mréjen, *Ping-pong*, Paris, Éditions Allia, 2008, p.45

n'a d'autre choix que de voler, à son tour, celle des autres pour communiquer. Bref, l'impasse de la communication ne prend pas uniquement place au centre de *mal-entendus*, d'ignorance du code langagier ou de silences de la narratrice. Le problème se situe à la base de toute parole, c'est-à-dire qu'il se crée dès qu'une voix est dérobée, transformée ou empruntée : dès que l'identité est usurpée. Le problème de la communication n'est pas seulement de l'ordre de ses acteurs (émetteur-récepteur), il va au-delà de la technique; si l'écriture est l'énonciation d'une parole, donc d'une identité, l'impasse chez Mréjen surpasse cet acte d'écriture. Et puisque l'écriture est aussi l'énonciation de plusieurs silences (général, topique), il faut considérer ces silences non pas comme l'objet de l'impasse, mais plutôt comme un transport pour arriver à la vraie crise, qui est ici identitaire. L'arrêt de la communication se fait au-delà de la parole et du silence, d'où l'importance du concept de ruine, entrevu dans le premier chapitre de ce travail<sup>63</sup>.

Concernant sa famille, Mréjen énonce, dans *Ping-pong* :

Je n'ai pas beaucoup de traces de mes grands-parents, d'histoires, d'objets, ni de photos; je ne les ai pas vraiment connus, c'est donc comme si j'essayais de retrouver un héritage à ma convenance, que je composerais moi-même<sup>64</sup>.

L'écriture de Mréjen est un travail de recomposition, un effort pour trouver une parole qui émerge d'une ruine, pour trouver une voix qui n'est pas, qui n'a jamais été, et lui permettre une énonciation nouvelle. Elle emprunte la parole des autres pour communiquer un silence, et c'est la présence de cet élément étranger qui constitue la preuve du fascisme du silence. La parole n'est pas la sienne, le silence n'est pas totalement sien non plus. L'impasse se situe d'abord au niveau de la communication, et fait ensuite place à une impasse identitaire. Mréjen écrit les autres : elle fait leur portrait à travers leurs mots, expressions et habitudes. Dans *Ping-pong*, elle explique : « Je me rends compte que je m'approprie souvent les mots des autres. Pour élaborer une pensée ou un langage, j'ai besoin de faire un collage d'expressions [...] »<sup>65</sup>. Puisque sa *voix* lui a été dérobée, voilà maintenant qu'elle se la

---

<sup>63</sup> Se référer aux pages 18 à 28

<sup>64</sup> Valérie Mréjen, *Ping-pong*, *op. cit.*, p. 33

<sup>65</sup> *Ibid*, p. 45

réappropriée à travers celle des autres, pour créer un dialogue *autre*, un collage qu'elle présente comme étant *soi*, une identité fragmentée, étrangère et rapiécée.

La technique du collage est régulièrement utilisée par Mréjen, que ce soit par l'épluchage des bottins téléphoniques ou par l'alignement de graines constituant l'arbre généalogique de la famille maternelle. Le procédé vise une réflexion sur le langage, mais passe par différents chemins (mots, vidéos, bricolage) pour se faire comprendre. L'importance du visuel est évidemment significative dans le travail de Mréjen; l'impasse de la communication force l'auteure à portraitiser d'une nouvelle façon, tout en se voulant juste, une parole qui ne sait pas se dire, s'écrire, se taire. *Mon grand-père*, comme il a été vu, est l'histoire de plusieurs noms, de plusieurs surnoms. Avec l'écriture des surnoms de la famille, Mréjen concentre la force de la description dans un seul terme, dans un surnom qui dit tout. Elle explique : « Je crois qu'un bon portrait pointe subtilement tel ou tel caractère et nous fait voir le tempérament d'une personne. C'est avant tout un regard porté sur quelqu'un. Pour faire un portrait il faut être deux<sup>66</sup>. » Dans le cas de Lolotte, c'est le regard de Mréjen, mais aussi de plusieurs autres, qui crée le portrait. La présence du regardeur est donc primordiale : sans le regard d'un témoin, il est impossible pour l'étranger de prendre vie. Dans *Mon grand-père*, les protagonistes justifient leur présence principalement par leurs noms. « La sœur de mon grand-père s'appelle Nicole mais son surnom est Ligou. [...] Elle fut mariée à un homme qui est mort maintenant, mais qui s'appelait Roger<sup>67</sup>. » Le personnage de Roger n'a pas droit au surnom puisqu'il est mort; Nicole, elle, prend vie dans le récit grâce au sien. Sans le surnom, aucun portrait n'est possible (exception faite du grand-père). Mréjen évoque aussi l'ambiguïté de certains d'entre eux, comme si ceux-ci commettaient davantage une interrogation identitaire qu'une description humoristique : « Il m'appelait Mouka, ce qui signifie la chouette en arabe. J'ignore pourquoi il me trouvait des ressemblances avec une chouette. Quelquefois, il précisait "la chouette des tuyaux"<sup>68</sup>. ». Il est important de noter que ce fragment est placé à la toute fin du récit, à l'avant-dernière page du livre; la recherche identitaire et familiale est d'autant plus présente que la narratrice s'identifie à la fin du récit.

---

<sup>66</sup> *Ibid*, p. 50

<sup>67</sup> Valérie Mréjen, *Mon grand-père*, *op.cit.*, p. 10

<sup>68</sup> *Ibid*, p. 62

Ce fragment appuie l'importance de l'image chez Mréjen. Le parallèle entre la femme et la chouette porte à confusion chez la narratrice; l'image prend le dessus sur les mots et mène à une impasse. Entre la chouette et la narratrice, le lien ne semble pas se faire, et le silence devient une résultante identitaire. Mais, en écrivant cette comparaison, une tentative d'identification est amorcée. L'écriture, avec sa charge de silence, devient plus efficace que l'image, elle traduit l'interrogation, l'incompréhension. L'image passe par les mots. Une réflexion sur l'image et son référent, sur la parole et sa représentation visuelle, est enclenchée.

## 2.5 L'écriture de l'image comme témoignage de ce qui n'est plus

Dans son recueil d'articles sur la photo, *La photo, inéluctablement*, Guibert réfléchit sur la dualité image/parole et traite de l'oscillation entre le désir d'inscrire l'image par l'écriture et celui de faire taire les mots par leur représentation visuelle :

Mais il y a aussi l'absence de parole sur la photographie : car si les images prolifèrent, le discours sur l'image semble rare, comme si la photo, par la brutalité, la globalité presque arrogante de son information, coupait la parole<sup>69</sup>.

Chez Mréjen, comme la parole mène inévitablement à une impasse, l'écriture de l'image amène un nouveau point de vue, celui du témoin qui n'est plus. Dans *Mon grand-père*, la narratrice décrit certains clichés représentant des membres de sa famille; elle s'approprie ce regard témoin qui n'est pas le sien dans le but de constituer le portrait général de sa famille, qu'elle ne connaît pas vraiment : « Sur une photo de vacances ancienne, mon grand-père porte un slip de bain kangourou à la taille très haute<sup>70</sup>. ». Le parallèle entre la photographie et le fragment est simple. Dans l'écriture familiale de Mréjen, on perçoit les fragments comme une suite de clichés que la narratrice regarde, tel un album photo. Tout comme le passage cité ci-haut, la description d'une photo n'amène pas nécessairement une suite, une anecdote. L'image est seule, elle témoigne de la présence de la personne photographiée ainsi que de celle de l'*operator*. Selon Georges Didi-Huberman, ce que nous voyons n'est, ne vit que par

<sup>69</sup> Hervé Guibert, *La photo, inéluctablement*, Paris, Éditions Gallimard, 1999, p. 124

<sup>70</sup> Valérie Mréjen, *Mon grand-père*, *op.cit.*, p. 24

ce qui nous regarde. Ainsi, c'est un dialogue entre la narratrice et le grand-père qui est établi dans l'écriture de la photographie. Mréjen inscrit une suite d'objets, d'images et de paroles qui la regardent, qui lui parlent. Elle utilise ces fragments et en fait un collage écrit, qui sert de support à une recherche identitaire qui passe d'abord par le visuel. *Mon grand-père* est un recueil familial, constitué d'éléments choisis, dessinant le passé de la narratrice; c'est à partir de son regard nouveau sur des objets anciens qu'elle construit, qu'elle réinvente son histoire. Lorsque Mréjen parle des brocantes, elle précise : « Le critère — qui n'en est pas un — c'est que tout d'un coup un objet me *dise* quelque chose, trouve une cohérence dans un ensemble que j'essaye de constituer, puisse un jour m'être utile<sup>71</sup>. ». La brocante est le lieu où certains objets devenus inutiles ont une chance de trouver un nouveau propriétaire, de s'infiltrer dans une nouvelle vie. Le caractère *usagé* de ceux-ci témoigne d'une vie, précédente; ils représentent une ruine du passé. C'est par la réutilisation et la réappropriation qu'il y a création, renaissance : « C'est une manière de vouloir les ramener à la surface, d'enjoliver ce qui est terni, de dire qu'il y a quelque chose à sauver. L'objet au rebut acquiert une nouvelle valeur<sup>72</sup>. » Les souvenirs écrits procèdent de la même façon; c'est à partir du passé, de ruines, qu'un travail d'écriture est possible. Mréjen utilise la mort comme origine à la création. Au même titre que la photographie, l'écriture devient perte : les fragments familiaux de Mréjen font état d'un *ça-a-été* et créent un lien entre le présent de l'énonciation (et de la lecture) et la mort (qui se voit transformée à travers cette énonciation). Blanchot écrit que « nous n'écrivons pas selon ce que nous sommes; nous sommes selon ce que nous écrivons<sup>73</sup>. ». Ainsi, le thème de la brocante chez Mréjen justifie son désir de se créer une histoire qu'elle ne connaît pas. Devant la crise identitaire de la *voix*, elle rassemble des fragments et se construit un passé. Susan Sontag définit la photographie comme une empreinte de la mort : « [...] une photo n'est pas seulement une image (comme l'est un tableau), une interprétation du réel; c'en est aussi une trace, une sorte de stencil immédiat, comme l'empreinte d'un pas ou un masque mortuaire<sup>74</sup>. ». La photographie crée un passage entre le présent et la mort, elle est une ouverture vers cet *entre-deux* menant à la perte, « et c'est bien de là que l'image se

---

<sup>71</sup> Valérie Mréjen, *Ping-pong*, op.cit., p. 32

<sup>72</sup> *Ibid*, p. 35

<sup>73</sup> Maurice Blanchot, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 108-109

<sup>74</sup> Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. « Choix-Essais », 2000 [1993], p. 182

rend capable de nous regarder<sup>75</sup> », de signifier. Barthes traite du *ça-a-été* de la photographie, et Mréjen, passant par l'écriture fragmentaire, fait aussi état de ce *ça-a-été*. Dans un cas comme dans l'autre, le support utilisé motive un silence, un *manque*, c'est la façon de laisser l'empreinte qui est différente. Le travail de Mréjen, tout comme celui de Barthes, consiste à rassembler ces traces et à les faire revivre pour les comprendre, pour s'exprimer à travers elles, pour établir une communication dans la mort, dans l'entre-deux. C'est un discours interrompu entre le passé et le présent.

Le travail de Mréjen, dans sa recherche de mots, d'objets et d'images, relève d'un désir de réécriture du passé. Dans *La chambre claire*, Roland Barthes s'interroge sur le *ça-a-été* de la photographie, sur la charge de signifiant exclusivement subjectif du regardeur. Son ouvrage livre sa réflexion sur ce que la photographie représente de façon temporelle, c'est-à-dire sur la mort de l'objet photographié, mais disponible au regard à tout moment. Les premières pages du livre annoncent la difficulté de l'entreprise de Barthes :

Une photographie se trouve toujours au bout de ce geste; elle dit : *ça, c'est ça, c'est tel!* mais ne dit rien d'autre; une photo ne peut être transformée (dite) philosophiquement, elle est tout entière lestée de la contingence dont elle est l'enveloppe transparente et légère<sup>76</sup>.

Selon Barthes, la photographie exprime l'inexprimable; regarder une photo confirme le *ça-a-été* sans toutefois révéler l'essentiel de l'image, l'entre-deux qui ne se dit pas, le *punctum*. La notion de *punctum* a été introduite au premier chapitre de ce travail<sup>77</sup>, mais il est nécessaire d'y revenir pour comprendre comment l'écriture fragmentaire de Mréjen relève de cette notion, comment les fragments de son récit incarnent ces détails qui *pointent*. Son écriture est, pour reprendre les termes de Barthes<sup>78</sup>, l'ensemble de ces détails qui attirent ou qui blessent. La lecture de *Mon grand-père* dévoile le silence d'une narratrice devant les paroles, les gestes et les images de sa famille. Ce silence se doit de prendre la forme écrite comme

<sup>75</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce qui nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 76

<sup>76</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, p. 15-16

<sup>77</sup> Se référer aux pages 31 et 32 du premier chapitre

<sup>78</sup> « Ayant de la sorte passé en revue les *intérêts sages* qu'éveillaient en moi certaines photos, il me semblait constater que le *studium*, pour autant qu'il n'est pas traversé, fouetté, zébré par un détail (*punctum*) qui m'attire ou me blesse, engendrait un type de photo très répandu (le plus répandu du monde), qu'on pourrait appeler la *photographie unaire*. » *Ibid*, p. 69

tentative ultime de se faire entendre<sup>79</sup>. Les blancs de l'écriture de Mréjen traduisent d'une part le silence de la narratrice, d'autre part *l'entre-deux* de la communication, son impasse. C'est dans l'arrêt de l'écriture que se trouve sa signification. Le fragment témoigne de cette impossibilité de tout dire, de dévoiler complètement. L'écriture est fragmentée, tout comme l'identité de la narratrice qui s'en remet aux autres et à leurs paroles pour tenter de se définir. Dans *La chambre claire*, Barthes écrit : « Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit<sup>80</sup>. ». Même impression concernant l'écriture de Mréjen : alors que la narratrice écrit son passé, sa famille et ses origines, il est toujours impossible de *voir* et d'entendre complètement sa voix. La narratrice demeure étrangère malgré ses efforts pour dessiner son portrait. Barthes ne voit pas la photographie : il voit le *punctum*, le détail qui point. Par cela, la photographie est similaire à l'écriture fragmentaire : l'essentiel y est caché, relève du *vide* de Didi-Huberman. Chez Mréjen, le *punctum* n'est pas nécessairement dans le blanc du fragment, mais la forme employée par l'auteure suggère une signification dans cet entremêlement d'écriture et de silence.

Prenons par exemple l'accumulation d'objets trouvés dans les brocantes. Mréjen affirme qu'elle ne se procure que les objets qui lui *parlent*; c'est à partir de ces éléments qu'elle tente de recréer un passé qu'elle ne connaît que partiellement. Les objets choisis contiennent déjà leur propre passé, ils sont *chargés* d'une histoire ainsi que d'une mort. Mréjen considère l'acquisition de ces objets comme une deuxième chance qui leur serait allouée, c'est-à-dire qu'elle se crée un passé fictif à partir des ruines de ces objets. Le procédé est très simple : il suffit de regarder et de se laisser interpeller. Le résultat, lui, va plus loin; le jeu de Mréjen prend la mort comme origine et la transforme en parole nouvelle. Le parallèle avec son écriture semble aller de soi : elle prend appui sur des faits et des impressions muettes (mortes, passées) et leur donne la chance de s'exprimer au présent, avec une voix nouvelle. Son travail utilise la ruine (le silence, la mort) comme point de départ; elle actualise ensuite cette ruine

---

<sup>79</sup> Reprenons, encore une fois, les termes de Barthes tirés du *Roland Barthes par Roland Barthes* : « De là à se confier à l'écriture : n'est-elle pas ce langage qui a renoncé à produire *la dernière réplique*, vit et respire de s'en remettre à l'autre pour que lui vous entende? » Roland Barthes. *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 148

<sup>80</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 18

pour la faire sienne et créer *son* propre passé. Au final, ces objets, photographies, images et expressions n'ont pas comme voix celle de la narratrice, mais plutôt un assemblage, un collage de voix anciennes et nouvelles. Pour s'exprimer, pour comprendre son passé, Mréjen passe par la voix des autres, par la mort des autres. Barthes renverse le procédé lorsqu'il traite de la photographie qui le prend *lui* comme sujet :

[...] lorsque je me découvre sur le produit de cette opération, ce que je vois, c'est que je suis devenu Tout-Image, c'est-à-dire la Mort en personne; les autres — l'Autre — me déproprigent de moi-même, ils font de moi, avec férocité, un objet, ils me tiennent à merci [...]<sup>81</sup>.

Barthes parle d'une *dépropriation* qui a lieu lorsqu'il se fait prendre en photo. Son image est volée pour devenir une mort du sujet, qui le place dans le ça-a-été. Il est possible d'attribuer les mêmes conclusions à l'écriture fragmentaire de Mréjen. La narratrice se met au centre du récit; par l'écriture, elle se déproprie de ses souvenirs, de ses racines, de sa voix. *Mon grand-père*, comme la photographie de Barthes, devient une mort du sujet. Dans ce récit, le lecteur visite un passé comme s'il regardait l'album photo d'une famille inconnue. Dans *La chambre claire*, Barthes écrit : « Au fond, ce que je vise dans la photo qu'on prend de moi (l'"intention" selon laquelle je la regarde), c'est la Mort : la Mort est l'*eïdos* de cette Photo-là<sup>82</sup>. ». Le cliché donne la mort au sujet pris en photo; l'écriture de Mréjen donne la mort à la narratrice — mise en récit — ainsi qu'à son passé. Le support choisi importe peu : le sujet devient *ça-a-été*, que ce soit à travers l'écriture ou la photographie. À un degré primaire, le blanc entre chaque passage transcrit la mort de l'écriture : une place lui est créée après chaque souvenir ou chaque parole. Physiquement, l'arrêt produit par la présence des blancs entre chacun des souvenirs impose aussi une mort de la lecture. De là, puisque *Mon grand-père* est un texte fragmenté, la notion de *représentation* se voit embrouillée. La représentation est définie comme l'« action de mettre devant les yeux ou devant l'esprit de quelqu'un<sup>83</sup>. ». Dans le cas du fragment, cette action se voit stoppée, jamais complétée. À ce propos, André Rouillé écrit, dans *La photographie*, « La photographie est donc une machine à capter plutôt

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 31

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 32

<sup>83</sup> Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir. publ.), *Le nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 2206



qu'à représenter<sup>84</sup>. ». Son explication se base sur le procédé mécanique de la photographie : « D'un côté, la reproduction optiquement fidèle assurée par la chambre noire; de l'autre côté, l'enregistrement chimique des apparences fugitives venues empreindre un "réactif"<sup>85</sup>. ». Il conclut que la reproduction et l'enregistrement ne font pas acte de *représentation*. Selon Rouillé, qui s'oppose à Roland Barthes, la photo ne devient document que par la charge de *croyance* que le regardeur lui attribue : « La vérité est toujours seconde, en creux, pliée comme un secret. Elle ne se constate ni ne s'enregistre. Elle ne se glane pas à la surface des choses et des phénomènes. Elle s'établit<sup>86</sup>. » La vérité se retrouve dans le même espace que le *punctum*, dans la perte de l'image. Didi-Huberman écrit que « donner à voir, c'est toujours inquiéter le voir, dans son acte, dans son sujet. Voir, c'est toujours une opération de sujet, donc une opération refendue, inquiétée, agitée, ouverte<sup>87</sup>. ». Il explique que l'action de regarder se veut objective, alors que celle-ci est entièrement subjective. En effet, les connaissances du regardeur modifient l'acte de voir; l'œil sans sujet n'existe pas. Toutefois, c'est en se plaçant sur l'inquiétude de l'objet vu, sur sa perte — « au point d'inversion et de convertibilité, au moteur dialectique de toutes les oppositions<sup>88</sup> » — que ce qui est vu est atteint par ce qui regarde. L'oscillation supporte le dialogue entre le regardeur et la perte, et Didi-Huberman soutient que cet état d'*inquiétude* retire toute perfection et toute plénitude à l'objet regardé : c'est plutôt un sentiment de manque qui s'affirme, et qui ouvre la porte au dialogue de la perte. Cela étant dit, est-il possible d'opposer les termes de *vérité* et de *perte*? Rouillé affirme que la vérité de la photographie n'est qu'une croyance; Barthes et Didi-Huberman supportent l'idée qu'une *vérité* de la photographie se trouve là où le regard ne peut se poser. Le schéma de la communication de Blanchot suggérait la nécessité de l'intervalle comme moteur au dialogue; en prolongeant cette notion d'intervalle, c'est maintenant entre le regard et l'inquiétude du sujet qu'une communication s'établit devant la photographie. Si Barthes, Didi-Huberman et Rouillé devaient s'entendre, ce serait sur ce point : la photographie ne représente pas, mais sa charge de croyance et d'inquiétude ouvre la porte à

---

<sup>84</sup> André Rouillé. *La photographie, op. cit.*, p. 38

<sup>85</sup> *Idem*

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 80

<sup>87</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, op. cit.*, p. 51

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 51-52

sa vérité; qui résulte d'une lecture subjective de l'œuvre, qu'elle soit littéraire ou photographique.

La lecture de *Mon grand-père* impose une réflexion sur le langage, mais introduit aussi la dialectique opposant la parole et l'image. Mréjen montre que *ce qui est entendu* n'est pas toujours *ce qui est*. De même, l'image photographiée ne représente jamais fidèlement ce qui est (ce qui a été). Vers la fin du récit, la narratrice relate cette difficulté de représentation, qui n'est effective ni dans le langage, ni dans la photographie : « Mon père vantait toujours la beauté de sa mère alors que sur la photo on voyait une dame obèse avec un fichu sur la tête<sup>89</sup>. ». Dans cet extrait, l'effort de représentation emprunte deux matériaux : la parole et l'image. Dans les deux cas, la tentative mène à un échec. Le lecteur assiste donc à la défaite de la représentation; d'une part les mots sont vains, leur utilisation ne sert aucune vérité. D'autre part, l'image montre un *ça-a-été* qui n'est plus, et qui n'a jamais été pour la narratrice. L'échec de la représentation de Rouillé, concernant la photographie, s'attaque aussi au langage, à son impossibilité de *dire* l'indicible. Le travail de Mréjen frappe un mur : l'image n'arrive pas à soutenir la parole, et le langage ne peut jamais représenter fidèlement *ce qui est* ou *ce qui a été*. Dans *Mon grand-père*, les paroles sont mal entendues (« Il y avait aussi une piste de ski qui s'appelait "l'abricotine", mais mon père disait "la mandarinette"<sup>90</sup>. »), les mots sont mal lus (« Sur les pots de confiture, on pouvait lire "poids net". Je prononçais "poidz né" dans ma tête sans comprendre<sup>91</sup>. »), les photos sont mal vues et décrites (« Mon père vantait toujours la beauté de sa mère alors que sur la photo on voyait une dame obèse avec un fichu sur la tête.<sup>92</sup> »), et toute conversation mène, d'une façon ou d'une autre, à une impasse (« Lorsqu'un appareil électrique ne marche plus, il le regarde en disant "ça ne marche plus"<sup>93</sup>. »). Mréjen met en scène ces impasses de la communication à travers l'écriture. Elle y ajoute de plus quelques décors, sons ou impressions qui témoignent de cette impossibilité de tout décrire, de tout *représenter*; elle établit une réflexion qui va au-delà du langage, dans l'*inquiétude* de ce qui est vu : « Presque tout chez lui était vert foncé ou

---

<sup>89</sup> Valérie Mréjen, *Mon grand-père*, op. cit., p. 60

<sup>90</sup> *Ibid*, p. 20

<sup>91</sup> *Ibid*, p. 35

<sup>92</sup> *Ibid*, p. 60

<sup>93</sup> *Ibid*, p. 43

marron<sup>94</sup>. ». Mréjen nous livre une bribe d'impression tel un cliché photographique sans date et sans information. Puisque les images et les photographies sont absentes de ce récit, Mréjen leur octroie une place qui se veut différente et qui sert, en quelque sorte, de complément visuel à l'écriture.

Depuis le début de ce travail, la recherche de l'*entre-deux* dans la lecture a été exploré, ainsi que la nécessité de l'intervalle comme ouverture à la parole. Le type de fragment cité ci-haut<sup>95</sup> soutient l'obligation qu'à le lecteur d'arrêter sa lecture pour entamer un discours *autre* qui émerge du visuel. Plus loin dans le récit, Mréjen écrit : « Les murs étaient recouverts de carrelage en grès rustique<sup>96</sup>. ». Tout comme lorsqu'il est question de brocantes, Mréjen développe un dialogue, une *voix* à partir des décors des autres. Bref, sa parole ne passe pas uniquement par l'utilisation du langage, elle s'accroche à des images qui arrivent à dire ce que les mots ne peuvent traduire. La *perte* de Didi-Huberman suggère que ce qui est vu, par exemple dans une image, est ce qui lui *manque*. Pour Mréjen, le même principe s'applique. Les mots manquent à l'image et l'image manque aux mots.

## 2.6 Le *Polaroid* est une toile inachevée

Dans *L'espace littéraire*, Maurice Blanchot envisage la mort comme l'objectif ultime de l'homme : « La mort, dans l'horizon humain, n'est pas ce qui est donné, elle est ce qui est à faire : une tâche, ce dont nous nous emparons activement, ce qui devient la source de notre activité et de notre maîtrise<sup>97</sup>. ». À partir de cette réflexion, il écrit que le suicide est intimement lié à l'espoir (« l'espoir d'en finir<sup>98</sup> »); « l'espoir révèle son désir de commencer, de trouver encore le commencement dans la fin, d'inaugurer là une signification qu'il voudrait pourtant mettre en cause en mourant<sup>99</sup>. ». Blanchot soutient que ce désir de mort se

---

<sup>94</sup> *Ibid*, p. 17

<sup>95</sup> Voir citation numéro 94

<sup>96</sup> *Ibid*, p. 41

<sup>97</sup> Maurice Blanchot. *L'espace littéraire*, op. cit., p. 118

<sup>98</sup> *Ibid*, p. 129

<sup>99</sup> *Idem*

juxtapose au désir de l'art : dans les deux cas, l'objectif est de saisir l'insaisissable. Le choix de mourir, tout comme le choix de créer, devient *pouvoir*. Pour Barthes, le cliché photographique met en scène ce pouvoir de disparition, de donner la mort au sujet en le photographiant. Le même procédé s'applique à l'écriture, au désir d'effacement par l'inscription. Le *punctum* agit comme moteur à la création, il motive la prise de vue et justifie la fragmentation, l'ouverture de la photo (et de l'écriture). Il entretient aussi le dialogue infini entre le regardeur et ce qu'il voit. Dans le cas qui nous intéresse, c'est-à-dire la lecture de *Mon grand-père*, la forme fragmentaire fait appel à une photographie spécifique : le *Polaroid*<sup>100</sup>. La particularité du polaroid relève de l'instantanéité; le cliché qu'on peut développer en direct s'empresse de classer le présent dans le passé, et donne cette impression de naturel, de momentané qui occupe toute la recherche à capter la vérité.

Dans *La photographie*, André Rouillé écrit que « l'instantané n'est pas un cliché réalisé plus rapidement qu'une pose. Entre l'un et l'autre, la différence est de nature, et non pas de degré<sup>101</sup>. ». Rouillé distingue la pose de la coupe. La première traduit le moment culminant du mouvement, son arrêt ayant la capacité de représenter sa totalité. La coupe se définit surtout par la décomposition complète du mouvement, d'une façon *mécanique*. La photographie instantanée, de façon théorique, supprimerait la pose par sa rapidité : « La vérité superficielle et éphémère de l'instantané s'oppose à l'ancienne vérité des profondeurs de la pose<sup>102</sup>. ». Pour ce qui est de la photo de famille, la pose s'applique, mais de façon différente : comme les sujets ne sont séparés ni de leur décor, ni de leurs activités, la pose ne devient qu'une suspension temporelle du geste. La pose y est, mais souvent sans sa préparation, et parfois même sans son approbation. L'écriture fragmentaire travaille comme la photo instantanée; elle suspend une temporalité spécifique et l'offre au regard. L'effet d'inachèvement provoqué par les blancs entre les fragments se retrouve aussi dans l'exercice du polaroid : sa rapidité supprime l'idée de la pose et traîne ce côté « banal », quotidien. Dans l'introduction au *Polaroid Book*, Barbara Hitchcock traite de cette ouverture artistique

---

<sup>100</sup> « On appuyait sur un bouton et quelques secondes plus tard, ôtant le négatif d'un geste, on découvrait comme par magie une photo sépia. » Barbara Hitchcock dans Steve Crist (dir). *The Polaroid Book. Selections from the Polaroid Collections of Photography*, Los Angeles. Taschen, 2005, p. 21

<sup>101</sup> André Rouillé, *La photographie. op. cit.*, p. 300

<sup>102</sup> *Ibid*, p. 116

qu'offre la photo instantanée; elle écrit que « pour beaucoup d'artistes, un tirage Polaroid est comme une toile inachevée qui n'attend que leur touche personnelle<sup>103</sup>. » Il est de ce fait nécessaire de voir le blanc au bas du polaroid comme un rappel de l'inachèvement : un espace forçant l'ajout de cette *touche personnelle*. De cette façon, le fragment et le polaroid se voient liés; en inscrivant le passé (qu'il soit lointain ou instantané), ces deux formes ouvrent un dialogue *autre* en imposant le blanc, en obligeant la vue de cet entre-deux. La photographie instantanée rend notable ce qui est familier et commun, tout comme les fragments de Mréjen. Rouillé écrit que « au-delà de l'univers social des individus et des lieux, les instantanés sont souvent frappés par un phénomène de disjonction<sup>104</sup>. ». Il explique que ce n'est maintenant plus aux sujets photographiés de s'adapter à l'opérateur mais bien le contraire; l'opérateur s'intègre aux sujets. Les narratrices des textes de Mréjen opèrent aussi selon ce schéma : en observatrices, elles prennent des instantanés sans que les sujets soient mis au courant de leur pose.

La photographie, qu'elle soit polaroid ou autre, amène la notion du « paraître », qui est aussi présente dans l'écriture de Mréjen. Dans *Mon grand-père*, l'importance des apparences est signalée à plusieurs reprises par l'entremise du père qui désire incarner l'image stéréotypée, photographique, de la famille parfaite :

Mon père prend toujours exemple sur les publicités pour nous proposer une image de la famille heureuse où les gens communiquent, rient et plaisantent en rentrant à la maison. Il voudrait qu'on lui demande ce qu'il a fait aujourd'hui, qu'on prépare un petit dîner, une jolie table et que chacun se serve en riant<sup>105</sup>.

Il y a un lien étroit entre la prise de photo et le désir de création d'un passé (le désir de capter un présent *idéal* et de le ranger immédiatement dans le passé). La photographie permet aux sujets de créer cet idéal et de le fixer sur papier; en d'autres mots, de l'incarner comme une vérité. Pour Susan Sontag, le besoin de photographier relève d'un besoin similaire au besoin de consommation, elle explique que « l'ultime raison du besoin de tout photographier réside dans la logique même de la consommation. Consommer c'est brûler, épuiser, et donc avoir

---

<sup>103</sup> Barbara Hitchcock dans Steve Crist (dir), *The Polaroid Book, Selections from the Polaroid Collections of Photography*, op. cit., p. 23

<sup>104</sup> André Rouillé, *La photographie*, op. cit., p. 115

<sup>105</sup> Valérie Mréjen, *Mon grand-père*, op. cit., p. 45

besoin de refaire le plein<sup>106</sup>. ». Photographier signifie mettre au passé, et donc de vivre à partir des ruines de cet imparfait (*ça-a-été*), de recommencer. Pour le père dans *Mon grand-père*, l'image n'incarne pas son passé ni sa réalité : elle est un exemple à suivre, un désir d'accomplissement. Sontag écrit, dans son ouvrage *Sur la photographie*, que « les photos sont une façon d'emprisonner une réalité conçue comme récalcitrante, inaccessible; une façon de la faire tenir tranquille<sup>107</sup>. ». Le désir est ici traduit par la photographie : seule l'incarnation *réelle* de la famille parfaite (sur image) garantit le bonheur de la famille. Par contre, comme Mréjen le présente dans son récit, le langage est à égalité avec l'image; si l'un des éléments ne concorde pas avec la notion que le père se fait de la famille, c'est tout le portrait qui s'écroule : « Dans sa famille, beaucoup de sujets sont tabous. Les enfants se taisaient à table. Il ne fallait pas prononcer certains mots ou aborder les sujets délicats<sup>108</sup>. ». Ainsi, plusieurs barrières sont construites dans le langage, dans le but de servir ce « paraître » idéal. Suite à la mort de la mère, le père emploie le silence comme moyen de surmonter la tristesse. Il stoppe le langage lorsque celui-ci ternit l'image de la famille parfaite : « Mon père pensait que pour ne pas être triste, il valait mieux éviter d'en parler<sup>109</sup>. ». Donc, l'image ne suffit pas; il lui faut prendre appui sur le langage, ou mieux, sur le silence (servant, aussi, à tromper les apparences).

L'impasse de la communication de Mréjen n'en est pas une : sa démonstration écrite et visuelle mène à la mort du sujet; ainsi, elle atteint cette *zone limite* de Barthes, cette *interruption* de Blanchot, cette *perte* de Didi-Huberman. Que ce soit à travers l'image ou l'écriture, c'est le fragment qui introduit toujours l'oscillation entre ce qui est divulgué et ce qui est tu. Dans le cas de *Mon grand-père*, l'affiliation entre la photographie et l'écriture fragmentaire rend ces deux supports indissociables; le premier met en scène la mort du sujet tout en ouvrant la porte au regardeur vers le *punctum*, et le second stoppe l'écriture et la lecture dans l'espoir de faire entendre ou voir le *punctum* de l'auteure, qui est ensuite repris par le lecteur ayant la liberté de l'actualiser de façon subjective. Bref, pour revenir à la *Leçon*

---

<sup>106</sup> Susan Sontag, *Sur la photographie*, op. cit., p. 208

<sup>107</sup> *Ibid*, p. 192

<sup>108</sup> Valérie Mréjen, *Mon grand-père*, op. cit., p. 38

<sup>109</sup> *Ibid*, p. 38

de Barthes, le langage est toujours suggéré par son classement, son organisation<sup>110</sup>. Pour Barthes, le langage est oppressif puisqu'il est pré-établi. Il en est de même de la photographie : l'organisation dans un album, par exemple, ou la nécessité de classement (chronologique, par sujet, par lieux, etc.) rend l'utilisation de ce support prévisible. Barthes reprend Jakobson pour montrer qu'un « idiome se définit moins par ce qu'il permet de dire, que par ce qu'il oblige à dire<sup>111</sup>. ». Mréjen travaille à contourner cette obligation, elle déjoue le paradigme avec l'utilisation du fragment : la forme sert le propos et l'histoire de famille qu'elle raconte ne rejoint pas l'oppression du langage. Son utilisation du visuel fuit l'organisation dans le même sens; son intégration dans la fragmentation brise tout classement et permet ainsi de créer un discours *autre*, un discours du *punctum*.

*Mon grand-père* rassemble les lieux communs d'une famille et le récit se lit comme un album photo dépourvu de chronologie. Mréjen se base sur la quotidienneté pour montrer l'effort de communication entrepris par les membres d'une famille. Les liens tentent de se resserrer, mais en vain. L'écriture fragmentaire permet à l'auteure de montrer cet effort de la communication, ainsi que son échec. Le blanc du fragment supporte la signification de l'écriture, mais c'est aussi le blanc de la photographie qui donne à voir *ce qui ne se voit pas*. « C'est là un point essentiel tant pour les fragments textuels que photographiques : le blanc déporte le centre de gravité du fragment photographique vers des éléments qui échappent aux seules catégories logiques, sensibles, visibles (haut/bas, volume, lumière, couleurs, etc.)<sup>112</sup>. » Le blanc, donc, amène le lecteur à voir l'entre-deux du fragment, tout comme le blanc entourant le polaroid suggère au regardeur d'aller au-delà du cadre. La lecture des fragments propose une déroute, de multiples interrogations de forme et de contenu, mais aucune explication n'est donnée au lecteur. Faire une lecture analytique de *Mon grand-père* nécessite l'aide de penseurs, tel Roland Barthes, qui tente d'expliquer l'utilisation du fragmentaire. En introduction aux *Fragments d'un discours amoureux*, sous le titre « Comment est fait ce livre », Barthes écrit :

---

<sup>110</sup> « Nous ne voyons pas le pouvoir qui est dans la langue, parce que nous oublions que toute langue est un classement. et que tout classement est oppressif : *ordo* veut dire à la fois répartition et commination. » Roland Barthes, *Leçon*, op. cit., p. 12

<sup>111</sup> *Idem*

<sup>112</sup> Ginette Michaud, *Lire le fragment*, op. cit., p. 116

C'est un portrait, si l'on veut, qui est proposé; mais ce portrait n'est pas psychologique; il est structural : il donne à lire une place de parole : la place de quelqu'un qui parle en lui-même, amoureuxment, face à l'autre (l'objet aimé), qui ne parle pas<sup>113</sup>.

L'écriture de Mréjen n'est pas psychologique, elle est à l'intérieur du langage et le blanc est intégré comme les silences de celui-ci. Comme dans les *Fragments d'un discours amoureux*, Mréjen écrit une place de la parole, devant un *autre* silencieux (qui est ici le passé de la narratrice). Une grande place est accordée à l'image dans le travail de Mréjen; ses vidéos témoignent du même désir de mettre en place une impasse de la communication par l'utilisation du fragmentaire. Ses vidéos sont photographiques, c'est-à-dire qu'elles proposent des plans fixes, le temps d'une anecdote, d'un fragment. Encore ici, la forme sert le propos en le contredisant, en mettant en avant-plan l'impasse de la communication, que nous continuerons à explorer dans le troisième chapitre.

---

<sup>113</sup> Roland Barthes. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 7



## CHAPITRE III

### IMPASSE AMOUREUSE ET CINÉMATOGRAPHIQUE : *L'AGRUME*

#### 3.1 L'écriture clinique de l'attente et du discours amoureux

En 2001, Valérie Mréjen publie *L'Agrume* : le récit d'une non-histoire d'amour. Avec cette deuxième publication, Mréjen traite encore de l'impasse de la communication à l'aide du fragment, mais centre maintenant l'action autour d'une histoire d'amour qui n'aura, au final, jamais vraiment lieu. La narratrice s'éprend de Bruno; elle attend, jusqu'à l'épuisement de la relation, qu'il lui donne un signe d'amour. C'est « le récit tragi-comique d'une non-histoire amoureuse : elle attend qu'il téléphone, il se passionne pour la couleur du foie de veau et la sérénité des camemberts<sup>1</sup>. ». Le thème de « l'attente », central, rappelle *Passion simple* d'Annie Ernaux, aux fragments traduisant la détermination de la narratrice dans sa passion pour un homme qui ne lui renvoie pas l'intervalle, qui la laisse dans l'attente. *Passion simple* est la version « fictive » de *Se perdre*, journal intime publié en 2001. Ernaux résume son récit simplement : « Il repartait et je vivais dans l'attente du prochain appel<sup>2</sup>. ». Le recueil de Mréjen ne se présente pas comme un journal, mais plutôt comme un compte-rendu, un rassemblement de moments épars traduisant l'ambiguïté de la relation amoureuse. La proximité d'Ernaux et de Mréjen se trouve d'abord dans la forme de l'écriture, dans le choix du fragmentaire pour *dire*. Ernaux explique, dans *L'écriture comme un couteau*, que le fragment est d'abord employé pour dépouiller le propos d'une *culture* qui se voudrait savante ou populaire; son désir est celui d'une émancipation de toute classe sociale, pour atteindre une forme plus universelle. Elle explique son utilisation du fragment non pas comme un choix, mais plutôt comme une nécessité : « Et l'écriture, "clinique" dites-vous, que j'utilise, est partie intégrante de la recherche. Je la sens comme le couteau, l'arme presque, dont j'ai

---

<sup>1</sup> Laurent Goumarre, « *L'Agrume* de Valérie Mréjen », dans *Max*, septembre 2001

<sup>2</sup> Annie Ernaux, *Se perdre*, Paris, Gallimard, 2001. p. 12

besoin<sup>3</sup>. ». Le fragment échappe aux épanchements, il isole le moment d'une manière photographique. L'arme d'Ernaux est aussi celle de Mréjen : chez cette dernière, c'est toutefois l'affirmation d'une parole silencieuse qui nécessite une discontinuité dans l'écriture. De cette façon, *L'Agrume* offre une sélection de souvenirs dépouillés de commentaires ou d'explications; la narratrice présente cet amour qui trouve sa fin avant son commencement. L'ordre est inversé et il y a lieu de se demander si les fragments de Mréjen ont un début et une fin propre, ou s'ils demeurent ouverts, comme les restes d'un tout brisé. Nous verrons comment la forme, dans *Mon grand-père* et dans *L'Agrume*, relève parfois de l'une de ces définitions, parfois de l'autre. D'abord, il est nécessaire de voir une différence majeure entre le premier et le deuxième texte de Mréjen : même si ces derniers empruntent la même forme et traitent tous deux de la figure masculine, la structure temporelle des récits les distingue l'un de l'autre. Pour montrer cette nuance, revenons aux *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes. Dans ses entretiens, parus sous le titre *Le grain de la voix*, Barthes décrit le mécanisme des *Fragments* de la façon suivante :

J'ai respecté le discontinu radical de cette tourmente de langage qui déferle dans la tête amoureuse. C'est pourquoi j'ai découpé l'ensemble en fragments et mis ceux-ci dans un ordre alphabétique<sup>4</sup>.

Barthes évoque la découpe ainsi que l'organisation; les fragments ne s'autosuffisent pas. Ils sont la résultante d'une histoire comprenant un début, un milieu et une fin, que Barthes comparerait sans aucun doute au cinéma. Il nomme *catalyse* le nombre limité de signes pouvant se suivre pour prolonger le discours. Par exemple, au cinéma, chaque action n'a qu'un nombre limité de conséquences pour créer la suite de l'histoire. Un choix est fait pour schématiser l'action complète.

[...] le récit, le syntagme cinématographique est soumis lui aussi à des règles de catalyse, que le metteur en scène pratique sans doute empiriquement, mais que le critique, l'analyste devrait essayer de retrouver. Car, naturellement, chaque dispatching, chaque catalyse a sa part de responsabilité dans le sens final de l'œuvre<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau, Entretiens avec Frédéric-Yves Jeannet*. Paris, Stock, 2003, p. 36

<sup>4</sup> Roland Barthes, *Le grain de la voix*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1981, p. 303

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 23

*Le sens final* de l'œuvre s'oppose à l'indépendance des fragments, à son ouverture vers d'innombrables possibles de création. Au cinéma, mais aussi dans ses *Fragments d'un discours amoureux*, Barthes considère la fragmentation dans sa finalité, dans son ensemble fermé, définitif. L'ordre alphabétique de son ouvrage témoigne aussi de cette entéité : comprenant une première et une dernière lettre, l'alphabet ne laisse aucune possibilité de continuité. Il introduit donc l'histoire d'amour comme un livre dont l'écriture est terminée, comme un film au cinéma : « Tout épisode amoureux peut être, certes, doté d'un sens : il naît, se développe et meurt, il suit un chemin qu'il est toujours possible d'interpréter selon une causalité ou une finalité [...] »<sup>6</sup>. Il va maintenant de soi que l'histoire d'amour, peu importe sa forme, ainsi que le cinéma, vont de pair dans leur organisation temporelle, c'est-à-dire qu'ils fonctionnent selon le schéma traditionnel du *début-milieu-fin*. De même, Mréjen installe l'histoire d'amour naissante dans les premiers fragments de son récit, et utilise les derniers pour écrire l'extinction de l'amour. Le dernier fragment opère comme intervalle final : « En fait, il ne se passa rien : le téléphone n'a plus sonné. Ça n'a pas trop été brutal comme transition »<sup>7</sup>. La communication est rompue, et l'histoire d'amour est terminée. Contrairement à *Mon grand-père*, Mréjen organise *L'Agrume* selon une certaine chronologie qui, même si elle fait état d'une discontinuité provoquée par l'utilisation des fragments, dresse le portrait d'une histoire construite sous un modèle schématique traditionnel. À la fin de *Mon grand-père*, une ouverture était offerte. Même si Mréjen semble conclure le portrait de sa famille, le récit n'est jamais complet : le dernier fragment ne laisse pas entendre une finalité, mais plutôt un inachèvement : « Je pris sa dernière photo le soir de Noël. Elle s'était fait couper les cheveux et portait un chemisier en mousseline rouge rayée de fils d'or avec un col à volants »<sup>8</sup>. Le livre se termine avec l'image de la mère toujours vivante, tout en évoquant sa mort (son dernier portrait). La dernière photo sous-entend le début d'une vie sans la mère, d'une nouvelle période dans la vie de la narratrice. Mréjen fait cohabiter une finalité ainsi qu'un préambule à une nouvelle vie dans le même passage. Le récit ne se termine jamais, il demeure suspendu et réitère le sentiment de *manque* propre au fragmentaire. Le lecteur sent

---

<sup>6</sup> Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 11

<sup>7</sup> Valérie Mréjen, *L'Agrume*, Paris, Éditions Allia, 2001, p. 77

<sup>8</sup> Valérie Mréjen, *Mon grand-père*, Paris, Éditions Allia, 1999, p. 63

que l'auteure ne dit pas tout<sup>9</sup>, qu'elle laisse certains moments s'envoler comme si elle hésitait à les écrire. Susan Sontag mentionne, dans son essai *Le monde de l'image*, que « les photos sont des éléments de preuve à l'intérieur d'une biographie ou d'une histoire qui suit son cours. Et une photo isolée, à la différence d'un tableau, implique qu'il y en aura d'autres<sup>10</sup>. ». En ce sens, *Mon grand-père* est plus près de la photographie que *L'Agrume*, qui propose un schéma plus cinématographique.

Au départ, toutefois, il y a l'écriture. L'écriture de l'histoire amoureuse diffère de l'écriture familiale dans les propos tenus, même si la forme reste la même. Chez Mréjen, la forme fragmentaire sert toujours le même but : l'expression de l'impasse de la communication. Lorsqu'il est question de *Mon grand-père*, les silences sont principalement liés à la parole des autres, aux malentendus et *mal-entendus*. Dans le cas de *L'Agrume*, l'impasse de la communication atteint un autre niveau, celui de la spéculation et de la soumission, du silence entre les amoureux. Comme Barthes le souligne dans ses *Fragments*, l'écriture du sujet amoureux n'arrive jamais à transcrire fidèlement ses sentiments et le pousse vers une impasse :

Ce qui bloque l'écriture amoureuse, c'est l'illusion d'expressivité : écrivain, ou me pensant tel, je continue à me tromper sur les *effets* du langage : je ne sais pas que le mot « souffrance » n'exprime aucune souffrance et que, par conséquent, l'employer, non seulement c'est ne rien communiquer, mais encore, très vite, c'est agacer (sans parler du ridicule)<sup>11</sup>.

Barthes emploie le fragment comme solution à l'écriture de l'amour, c'est-à-dire que cette forme arrive à décrire de la façon la plus objective possible la liste des sentiments, souffrances et inquiétudes du sujet. D'un côté, le récit fragmenté sert la description des sentiments amoureux, et de l'autre, il continue d'entretenir l'interrogation sur le langage.

---

<sup>9</sup> Dans *L'absolu littéraire* de Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, on lit, à propos de la forme fragmentaire : « On laisse ainsi dans une pénombre propice l'essentiel de ce que ce genre implique : le fragment comme propos déterminé et délibéré, assumant ou transfigurant l'accidentel et l'involontaire de la fragmentation. » Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire, théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris. Seuil, coll. « Poétique », 1979, p. 60

<sup>10</sup> Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgois Éditeur. coll. « Choix-Essais », 2000 [1993], p. 195

<sup>11</sup> Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 114-115

Dans la *Leçon* de Barthes, le langage était décrit comme un élément de pouvoir<sup>12</sup>. Lorsqu'il est question de *L'Agrume*, il y a tentative, de la part de narratrice, de s'approprier une parcelle de pouvoir à travers l'écriture, mais seulement dans l'après-coup de la rupture. Puisque tout langage lui est retiré dans le présent de la relation, ce n'est que dans la mort de celle-ci, dans la suspension du pouvoir de Bruno, que la narratrice arrive à décrire son histoire d'amour. C'est par l'expression de la langue, par le fragment que l'amoureuse s'empare de cette faculté qui lui fait défaut : l'acte d'écriture renverse le pouvoir dans la relation.

Valérie Mréjen utilise la concision, la précision et l'absence de toute subjectivité dans son écriture, ainsi que dans ses vidéos. Son travail nécessite le dépouillement d'expressivité dans le but de servir son questionnement sur la langue et sur ses significations. Mréjen offre une objectivité qui se veut fidèle aux *faits*, aux actions et aux réactions de ses personnages; une écriture *clinique*, mais qui emploie le *je* comme voix du récit. Même si Mréjen a l'habitude de dépersonnaliser ses fragments (par exemple, les souvenirs dans *Chamonix*, *Portraits filmés*, *Ritratti*, *Dieu*), dans *L'Agrume*, l'amoureuse prend souvent le dessus sur la narratrice. Ainsi le lecteur est témoin de ses désirs, espoirs et envies, mais qui servent toujours l'impasse de la communication : « Quelquefois, je regardais le téléphone de manière insistante en espérant qu'il allait réagir, mais l'abruti ne sonnait toujours pas. Je vérifiais qu'il était raccroché<sup>13</sup>. ». Le fonctionnement de *L'Agrume* est contraire à celui de *Mon grand-père* : le récit familial évoque le silence de la narratrice devant la parole des autres. Dans le cas de *L'Agrume*, le silence provient des deux parties; les fragments incarnent le discours intérieur de la narratrice devant les silences de sa relation amoureuse. Au final, toute l'histoire se construit sur des sous-entendus, des machinations gestuelles se voulant significatives dans un dialogue sans voix. Certains fragments dépeignent les interprétations de la narratrice qui frôlent la fabulation: « Bruno me serrait dans la rue! Un inconnu quelconque aurait pu voir ce geste. N'importe qui! Ça signifiait qu'il acceptait de montrer au

---

<sup>12</sup> Se référer à *Leçon*, où Barthes introduit sa pensée sur le pouvoir fatal du discours; pour éviter le fatalisme, il faut arriver « à déjouer, à dépendre, ou tout au moins à alléger ce pouvoir. » (p. 42) Selon lui, la méthode à employer est l'excursion (la digression), la fragmentation.

<sup>13</sup> Valérie Mréjen, *L'Agrume*, *op. cit.*, p. 55

monde comme nous étions intimes<sup>14</sup>. ». Les gestes deviennent plus importants que la parole, ils sont porteurs de toute la relation; le lien entre le cinéma et *L'Agrume* est encore plus important compte tenu des *actions* présentées, plus significatives que les paroles ou les écrits échangés entre les amoureux. Ici, l'écriture du visuel en dit plus long que la présentation de l'image elle-même puisqu'elle porte le hors-cadre et le non-dit à l'intérieur des fragments et des blancs. *L'Agrume* devient un scénario, un film muet qui n'est pas (pas encore) disponible sur pellicule. L'écriture fragmentaire, dans ce cas, amplifie l'impasse de la communication. Puisqu'entre chacun des fragments le silence de la narratrice est supposé — tout en étant ajouté au silence des amoureux —, Mréjen utilise cette *tentative ultime* (de Barthes) pour se faire entendre, même si l'histoire, elle, est terminée. Marie-Claire Barnet écrit que les textes de Mréjen « ébauchent des tentatives de re-dire et re-présenter ces difficultés linguistiques, ces absurdités de langage et de situation, sur un mode plus comique que tragique<sup>15</sup>. ». Mréjen arrive à faire du cinéma par l'entremise de la littérature; son écriture fragmentaire dessine le portrait d'une histoire d'amour, dépouillée d'images, de paroles, de communication. *L'Agrume* est le recueil des *difficultés linguistiques* entre des amoureux qui n'arrivent pas à communiquer, de peur de tout gâcher. Les stratagèmes les plus complexes sont conçus dans le but de *dire*, mais en évitant l'emploi du langage. Par exemple :

Un dimanche, j'entrepris de fabriquer le volume d'une machine à sous en carton pour lui envoyer. Je voulais lui signifier que j'avais gagné le gros lot en faisant sa rencontre. J'ai assemblé les bords et le dos avec du scotch, colorié l'objet au feutre et placé des pièces en chocolat dans le tiroir à glissière. J'avais figuré trois oranges au tirage<sup>16</sup>.

Dans les *Fragments d'un discours amoureux*, Barthes titre un fragment « L'orange », qui a tout à voir avec le récit de Mréjen. Il a pour point de départ une scène du *Werther* de Goethe où le sujet amoureux offre des oranges à l'être aimée, que cette dernière partage avec les personnes autour d'elle. Pour l'amoureux, ce geste de partage dessine le monde comme un rival. Dans le cas de *L'Agrume*, le partage est signe d'espoir devant l'échec de la communication et de la relation. Pour Werther, l'*autre* est un potentiel briseur de son amour,

---

<sup>14</sup> *Ibid*, p. 16

<sup>15</sup> Marie-Claire Barnet, « Les airs de famille de Valérie Mréjen » *Affaires de famille. The Family in Contemporary French Culture and Theory*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, p. 316

<sup>16</sup> *Ibid*, p. 13-14

il est une menace. Dans *L'Agrume*, puisque l'amour n'est pas totalement actualisé, l'autre sert de béquille, d'argument : « [...] je croisais les doigts pour que Bruno trouve mes amis intéressants, qu'il soit content de les retrouver. S'il prenait plaisir à parler avec eux, il apprécierait plus de sortir avec moi<sup>17</sup>. » La communication est défectueuse à un point tel que la narratrice s'en remet aux autres pour susciter l'attention qu'elle espère recevoir. La parole, encore une fois, passe par la voix des autres. La narratrice se voit dépourvue de langage, sinon celui de l'écriture, et assiste au silence toujours plus grand entre elle et Bruno, l'« amoureux ».

### 3.2 Le scénario gestuel de l'« idéal »

L'importance des gestes et des silences, des devinettes faisant office de tout langage pour la narratrice, fait du récit un scénario où chaque fragment représente une scène quasi-silencieuse, comprenant tout le sens dans les expressions et les gestes. « Pendant les projections, je l'observais du coin de l'œil dans l'intention de savoir son avis sur les films<sup>18</sup>. » La narratrice, enfermée dans un mutisme, se propose de relater une histoire d'amour qui n'atteint jamais la parole, qui passe par d'autres moyens pour se vivre. Et puisque l'histoire est un échec, il va de soi de considérer l'absence de langage comme motif à cette défaite. « Je maudissais mon cerveau lent, inapte à décrypter d'instinct le mystère de ses sourires. Est-ce qu'il voulait me dire *c'est génial*, ou *non mais vraiment quelle connerie*<sup>19</sup>? » L'impasse de la communication est présente à tout moment chez Mréjen; lorsqu'il est question de relations amoureuses, elle présente le silence entre les êtres (comme dans *L'Agrume*), mais aussi l'abondance de paroles futiles (rappelant la *surdité à son propre langage* de Barthes). La vidéo *Anne et Manuel* présente des amoureux qui se servent du langage sans considérer sa portée, c'est-à-dire qu'ils se querellent en vidant les mots de leur sens. En cela, les insultes ne sont plus des insultes, elles ne sont que des mots. Elles remplissent le silence.

— Tu peux m'aider s'il te plaît!

— Oui ben, je sais pas, tu viens de dire que j'étais une incapable alors...

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 72

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 31

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 32

- Ffff... Ça m'a échappé, tu sais bien que je ne le pense pas.
- Tu prends tout au pied de la lettre, toi, hein, imbécile...
- Bon allez, sers-toi, mauvaise tête!
- Non mais tu es complètement incurable! Abrutie<sup>20</sup>!

Dans cet extrait, un retour est opéré vers le père de la narratrice dans *Mon grand-père* qui demande aux paroles de combler un silence, sans vraiment s'occuper de leur sens. Dans *Anne et Manuel*, plus les mots sont lancés, moins il y a de sens. À la fin de la vidéo, les deux personnages oublient les insultes et continuent leur repas : « — Qu'est-ce que tu peux être conne parfois! — Mais arrête de faire la tête... tu es trop susceptible, il faut pas faire attention à tout ce que je dis comme ça! Allez, regarde-moi! Fais un sourire<sup>21</sup>! ». La gestuelle des personnages (air penaud, yeux au ciel) laisse toutefois entendre que ce dialogue de sourds n'est pas terminé. Chez Mréjen, le langage amoureux est toujours problématique; ou bien les personnages entortillent le langage et l'utilisent comme une arme, ou alors il n'y a tout simplement pas de paroles, et la relation se dessine comme une suite de points d'interrogation. Dans *Mon grand-père*, la parole prenait toute la place et laissait la narratrice dans le silence. Dans *L'Agrume*, la jeune femme déjà dans le silence ne trouve aucune issue au mutisme entre elle et son amoureux. D'une autre façon, la vidéo *Capri* présente une dispute amoureuse construite à partir de phrases toutes faites tirées de téléfilms. L'introduction de la vidéo informe le spectateur sur les interrogations liées à cette forme de langage : « Ces phrases toutes faites, clichés psychologiques et automatismes de scénaristes qui appartiennent au fonds commun et universel des dialogues de films, ont-ils encore un sens<sup>22</sup>? ». Le scénario met en scène un couple se disputant. Les phrases typiques sont lancées comme des insultes : « De toute façon vous êtes tous les mêmes. Il n'y a qu'une chose qui vous intéresse<sup>23</sup>. ». Au final, c'est l'impasse de la communication entre les personnages qui crée la bisbille. Ces phrases, trop souvent dites ou entendues, se voient déparées de leur signification par leur répétition. « Mais vas-y. Dis-le. Dis-le. Mais parle. Parle-moi. J'ai

---

<sup>20</sup> Valérie Mréjen, *Anne et Manuel*. France, 1998, 2 min 15; cité dans Élisabeth Lebovici, *Valérie Mréjen*, Paris, Éditions Léo Scheer, coll. « pointligneplan », 2005

<sup>21</sup> *Idem*

<sup>22</sup> Valérie Mréjen, *Ping-pong*. Paris, Éditions Allia, 2008, p. 79

<sup>23</sup> *Ibid*, p. 81



besoin que tu me parles<sup>24</sup>. » *Capri*, ainsi qu'*Anne et Manuel*, rappellent *L'Agrume* dans leur opposition; les deux vidéos incarnent les paroles qui auraient pu être dites entre Bruno et la narratrice du récit. Mais d'une façon comme d'une autre, qu'il y ait abondance ou absence de paroles, la relation est un échec, elle se dirige vers une impasse. Dans *Anne et Manuel*, l'intervalle de Blanchot est renvoyé à toute allure, alors que dans *L'Agrume*, ce n'est non pas un intervalle dialogique qui est retourné, mais plutôt gestuel. « Souvent j'en rajoutais dans les mimiques de connivence. Je prenais le même air entendu signifiant j'ai capté<sup>25</sup>. » Les vidéos de Mréjen débordent de paroles, alors que c'est le silence de *L'Agrume* qui semble présenter le scénario le plus « cinématographique ». La force de Mréjen est ici de substituer le support de l'un pour le prêter à l'autre. Ainsi, ce qui n'est que paroles est présenté en images, et ce qui est principalement gestuel se voit exprimé par les mots, sur papier. L'impression diffère, mais sert l'objectif de l'auteure. À partir d'un plan séquence fixe, où les personnages ne bougent généralement pas ou peu, c'est l'écoute de la parole qui est amplifiée. Le retrait du visuel, dans le cas de *L'Agrume*, force le lecteur à s'arrêter sur chacun des gestes des amoureux; l'absence d'images amplifie le silence, et de ce fait, travaille de la même façon que le fragment. Si le fragment impose une lecture *autre*, de *l'entre-deux*, l'absence d'images dans *L'Agrume* force la lecture du blanc à la façon d'un cliché photographique, d'un hors-cadre délaissé au profit des apparences et de la croyance.

Cette croyance photographique<sup>26</sup> rappelle le personnage du père dans *Mon grand-père*, qui base le bonheur familial sur des images publicitaires truquées. Dans le cas de *L'Agrume*, la famille sert de *moyen* au bonheur : elle est présentée comme l'élément ayant le pouvoir de donner vie à la relation entre Bruno et la narratrice. En bifurquant par la famille, la jeune femme de *L'Agrume* croit atteindre cet « idéal » relationnel, ou du moins elle l'espère et en rêve : « L'idée d'être évoquée dans un dîner entre les oncles et tantes me grisait totalement. J'aurais acquis une place de choix<sup>27</sup>. ». Marie-Claire Barnet, dans son article *Les airs de famille de Valérie Mréjen*, insiste sur la dimension familiale de *L'Agrume* :

---

<sup>24</sup> *Idem*

<sup>25</sup> Valérie Mréjen, *L'Agrume*, *op. cit.*, p. 32

<sup>26</sup> « Le document a moins besoin de ressemblance, ou d'exactitude, que de croyance. » André Rouillé, *La Photographie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2005, p. 74

<sup>27</sup> Valérie Mréjen, *L'Agrume*, *op. cit.*, p. 20

C'est donc un texte atypique sur l'amour manquant, excessif ou raté [...] qui n'isole pas les deux personnages du couple mais les replonge au contraire, et de plus belle, dans leur macro-univers familial, indissociable du cocon de « son » monde à soi, soit-il aussi individualiste que celui de Bruno<sup>28</sup>.

Selon Barnet, les liens familiaux dans *L'Agrume* sont aussi importants que l'histoire d'amour elle-même. Il est donc nécessaire d'observer cette dimension familiale de l'œuvre et de voir quel rôle elle joue dans le langage des amoureux. D'abord, notons que la parenté des personnages est plus souvent qu'autrement considérée comme une passerelle entre la narratrice et le sujet aimé. La jeune femme entretient un espoir relié à la famille : après avoir été présentée à une tante de Bruno, elle s'efforce de demeurer dans le quotidien de cette femme, d'entrer, peu importe la façon, dans la lignée de son « amoureux » :

J'espérais chaque fois qu'elle me verrait de derrière la vitrine et que cette habitude me ferait peu à peu exister dans sa vie quotidienne. À force de me voir, elle finirait par faire une réflexion en famille sur la copine de son neveu<sup>29</sup>.

À un autre moment, lors du tournage d'un court-métrage réalisé par Bruno, la narratrice se meurt d'envie d'être présentée au grand-père de celui-ci. Mais le manque de politesse de son « amoureux » lui retire ce privilège : « Je me préparais intérieurement à lui serrer la main avant d'entamer des conversations passionnées. [...] J'attendis désespérément que Bruno nous présente, mais finalement, il n'en fit rien<sup>30</sup>. ». La narratrice tente un rapprochement avec la famille; ce qui est le désir du père dans *Mon grand-père* et *Eau sauvage* est repris par l'amoureuse dans *L'Agrume*. La différence, majeure, est cette impossibilité pour les narratrices de Mréjen d'utiliser le langage comme *pouvoir*, comme élément pouvant mener au bonheur. La tentative est donc un échec, et la famille ne devient jamais un recours efficace. Dans chacun des récits, la famille occupe une grande place, mais ne sert à aucun moment les désirs des narratrices. Dans *L'Agrume*, il n'y a donc que l'amoureux qui peut réaliser cet idéal tant recherché. La communication entre les protagonistes n'est à aucun moment efficace et Bruno recourt à des messages codés pour transmettre ses sentiments, qui sont contraires aux désirs de l'amoureuse :

<sup>28</sup> Marie-Claire Barnet, *Les airs de Valérie Mréjen*, op. cit., p. 325

<sup>29</sup> Valérie Mréjen, *L'Agrume*, op. cit., p. 20

<sup>30</sup> *Ibid*, p. 43

*Je fais de l'indépendance, ou du moins du maximum d'indépendance la condition et la garantie d'un amour inconditionnel et sans garantie. [...]* D'après son texte, il s'agissait de nous voir moins, de garder nos distances et d'élargir les libertés. [...] Le maximum d'indépendance offrait une souplesse absolue et réduisait les chances de rompre<sup>31</sup>.

Le désir d'indépendance de Bruno est établi depuis le début du récit : il fait attendre la narratrice ou ne se présente pas aux rendez-vous fixés, il la repousse et la laisse dans l'attente<sup>32</sup>. Cette dernière doit donc inventer des stratagèmes pour se rapprocher de lui, pour tenter de confirmer une relation qui n'a pas lieu. Elle essaie d'abord de *vivre* dans l'entourage de Bruno ou alors dans le souvenir des gens qui les ont vus ensemble : « Ainsi, pour quatre ou cinq personnes, nous étions associés, ces bons amis faisaient le lien entre Bruno et moi. C'était la preuve qu'il y avait *quelque chose*<sup>33</sup>. ». La vision, à ce stade, surpasse les faits. Si les gens ont aperçu le couple *ensemble*, c'est qu'ils sont nécessairement dans une relation amoureuse. Le visuel est ici détenteur de vérité, il agit comme *preuve*. La même charge de croyance accompagne la photographie :

L'image photographique n'est pas une coupe, ni un prélèvement, ni l'enregistrement direct, automatique et analogique, d'un réel préexistant. Elle est au contraire la production d'un réel nouveau (photographique) au cours d'un processus combiné d'enregistrement et de transformation de quelque chose du réel donné, en aucun cas assimilable avec *le* réel. La photographie n'enregistre jamais sans transformer, sans construire, sans créer<sup>34</sup>.

La photographie sert à transformer le réel pour en créer un nouveau, celui de la relation amoureuse. L'importance de l'image chez Mréjen relève de ce désir qu'ont les personnages d'inventer un quotidien, un réel qui n'existe pas. C'est à partir de la construction de l'image ou de la photographie que le lecteur est témoin du regard de *l'operator*. Dans *L'Agrume*, une image de Bruno dessinée par lui-même fait état de sa perception d'*operator* : « Dans sa caricature de citron, il se faisait de gros sourcils, un très gros nez et des doubles mentons<sup>35</sup>. ».

---

<sup>31</sup> *Ibid*, p. 35

<sup>32</sup> « La veille d'un jour passé, il m'avait dit qu'il m'appellerait. J'ai attendu. Je n'osais pas sortir. J'avais peur qu'il raccroche en trouvant le répondeur. Je suis restée chez moi, j'ai patienté non loin du téléphone en pleurant d'impatience. Il s'est mis à faire nuit. Je n'avais fait qu'attendre et espérer toute la journée. » *Ibid*, p. 9

<sup>33</sup> *Ibid*, p. 71

<sup>34</sup> André Rouillé, *La photographie. op. cit.*, p. 93-94

<sup>35</sup> Valérie Mréjen, *L'Agrume, op. cit.*, p. 40

L'introduction de l'image dans la littérature permet ce transfert de *l'operator* au lecteur, de la vision de *l'operator* sur l'extérieur, mais aussi sur lui-même. Dans *L'Agrume*, Mréjen place l'image comme le révélateur des désirs de la narratrice. Marie-Claire Barnet ajoute que « *L'Agrume* filme, en scènes désordonnées, tout le cinéma intérieur permanent de la narratrice amoureuse, et le cinéma des petits détails de maniaque [...] »<sup>36</sup>. Elle suggère, de plus, le passage de la photographie au cinéma, médium qui occupe une place très importante. Les amoureux vont voir plusieurs films, la narratrice aide Bruno à la réalisation d'un court-métrage, ils se rencontrent lors d'une projection, etc. Ainsi, ce n'est plus seulement la photographie qui est significative : le cinéma devient le lieu d'une nouvelle réalité, d'une nouvelle forme de communication. Dans le récit, la réalité de la narratrice devient fiction :

Il fallait attendre que le projectionniste nous appelle. Bruno était soucieux. Il dit : c'est comme dans les maternités. Il n'en fallait pas plus pour que mon cœur de midinette s'emballe. Ma visionneuse à rêves s'enclenche au quart de tour : les techniciens qui déambulent dans les couloirs, un clap à la ceinture, deviennent des infirmiers en tenue bleue à l'air gentil et rassurant. Les femmes se transforment en sages-femmes, les secrétaires portent un bonnet stérile et des carnets de santé, les réalisateurs ont des blouses vertes et des masques anti-germes. Bruno se ronge les ongles, pas rasé, un bouquet de roses posé à côté de lui en attendant qu'on vienne l'appeler (bien entendu, c'est moi qui ferais la maman)<sup>37</sup>.

L'imaginaire de la narratrice est transcrit par le cinéma, ses fabulations de *midinette* se lisent comme un scénario où cinéma et « réalité » se rencontrent. Ici, Mréjen fait intervenir un nouveau médium qui fera le pont entre le récit et sa mise en images.

Si le récit fragmentaire est une "roman(ce) en Super 8" de l'autovictimisation féminine, il n'y a rien de l'amateurisme ou du statut quo de la défaite. Mréjen construit, casse et recolle tous les morceaux du cinéma intérieur de l'amour fusionnel ou de la vie de couple rêvée<sup>38</sup>.

C'est par le film qu'elle établit une nouvelle forme de communication; à partir du scénario gestuel de *L'Agrume*, Mréjen demeure dans le silence, mais le retire du fragment littéraire. Elle *montre* le silence, elle met l'entre-deux du fragment en images.

---

<sup>36</sup> Marie-Claire Barnet, *Les airs de Valérie Mréjen*, op. cit., p. 325-326

<sup>37</sup> Valérie Mréjen, *L'Agrume*, op. cit., p. 45

<sup>38</sup> Marie-Claire Barnet, *Les airs de Valérie Mréjen*, op. cit., p. 317

### 3.3 La défaite du rouge-gorge

*La défaite du rouge-gorge* (2001) reprend le schéma de *L'Agrume* : le film présente l'histoire d'une femme (Lucie) qui tombe amoureuse d'un homme (Bertrand) silencieux et indépendant. À travers ses rencontres avec son ami Pierre, Lucie expose les malaises de sa relation, la complexité de Bertrand et la frustration de voir son histoire d'amour toujours stoppée par divers éléments (rendez-vous manqués, appels sans réponses, attente d'un rappel ou d'une visite, etc.). Élisabeth Lebovici observe, dans *Valérie Mréjen*, l'importance de la nourriture dans *La défaite du rouge-gorge*. Le lien entre le texte et le film est inévitable; elle remarque que « le fil conducteur du film, qui semble être cette histoire d'amour "agrumeuse", néologisme évoquant le récit littéraire sus-cité, pourrait bien être la persistance, la persévérance, dans chacun des plans, d'un aliment ou d'une boisson différents [...] »<sup>39</sup>. Selon Lebovici, la nourriture est plus que significative dans le film et il y a effectivement un très grand nombre de références aux agrumes et aux pâtisseries; la plupart des scènes du film ont la nourriture comme centre. Notons l'importance de la troisième scène du film, où Lucie discute avec son père autour d'une boîte de chocolats. Le dialogue opère un retour vers *Mon grand-père*, mais encore plus vers *Eau sauvage* : le père pose des questions, tente d'en apprendre sur la vie de sa fille, alors que cette dernière répond de façon brève et distante :

- Tiens. Tu en veux? [en lui tendant une boîte de chocolats] Anick et son mari m'ont apporté ça.
- Non merci.
- Mmmm! Je te conseille ceux-ci, ils sont extra.  
[elle fait non de la tête]
- Bon. Ça va le moral est bon en ce moment?
- Oui oui ça va. Tout va bien.
- Tu es contente de ce que tu fais?
- Oui oui. [silence] Enfin ça dépend des jours mais dans l'ensemble je ne me plains pas<sup>40</sup>.

Encore une fois, la conversation n'offre aucune issue; les protagonistes se renvoient l'intervalle pour meubler le temps qu'ils passent ensemble. Dans cette scène, Mréjen reprend les malaises exprimés dans ses fragments, mais elle les filme au lieu de les écrire. L'inconfort entre le père et la fille n'est toutefois qu'un prélude à la relation amoureuse, au genre de

<sup>39</sup> Élisabeth Lebovici, *Valérie Mréjen*, op. cit., p. 75

<sup>40</sup> Valérie Mréjen, *La défaite du rouge-gorge*, France, 2001, 1 :08 à 1 :42

dialogue entre Lucie et Bertrand. Observons d'abord la première scène du film qui introduit d'emblée le caractère dysfonctionnel de la communication.

Aucune introduction n'est offerte au film (le générique d'ouverture est intégré à la deuxième scène). Ainsi, comme dans les fragments de *Mréjen*, on passe rapidement du noir à l'image. Dans cette première scène, Bertrand et Lucie sont debouts autour d'une table et se servent à manger. Plus loin on aperçoit des figurants, servant à illustrer une fête d'amis ou un simple goûter. Comme trame sonore, on entend les oiseaux chanter, et le murmure des autres invités qui bavardent. Bertrand soulève une assiette et la présente à Lucie : il lui demande si elle veut du concombre; elle accepte et le remercie. Le silence reprend vite sa place et la conversation n'est jamais enclenchée. Ils échangent un regard complice tout en mangeant, sans dire un mot. Alors que la scène n'a que très peu de dialogue, la gestuelle des personnages permet au spectateur de deviner la suite. Bertrand, ici, fait les premiers pas, et l'intervalle lui est renvoyé lorsque Lucie accepte les concombres. Elle attend, il ne dit rien. La communication est paralysée dès le départ. Notons que c'est ainsi que se vivra l'intégralité de la relation amoureuse : elle attendra qu'il appelle, qu'il fasse les premiers pas. Une fois en contact, c'est le silence qui prend toute la place, et qui plonge les amoureux dans l'échec communicationnel et relationnel. En observant le dialogue seul, c'est le silence qui semble étouffer toute tentative de rapprochement. Toutefois, l'image vidéo permet de *lire* un dialogue tout autre, qui prend d'abord place par la gestuelle des personnages. Ainsi, le regard lancé par Lucie à Bertrand, ajouté au sourire timide qu'elle lui envoie, soutient un dialogue qui s'oppose au silence de Lucie. *Mréjen* montre comment le langage a peu d'importance au cœur de la relation amoureuse; ce sont les actions qui portent l'amour. Selon Barthes, le langage amoureux est une entreprise vaine, mais qu'en est-il des gestes accomplis? Comment les interpréter? Dans *L'Agrume*, tout comme dans *Mon grand-père*, la narratrice se retire dans un silence; devant l'incompréhension, c'est une interrogation sur les signes qui en découle. *Mréjen* alimente cette interrogation sur les signes par l'entremise de la gestuelle. La lecture de ces gestes amène une spéculation due au *manque* de langage, de compréhension des signes :

À celui qui veut la vérité, il n'est jamais répondu que par des images fortes et vives, mais qui deviennent ambiguës, flottantes, dès qu'il essaye de les

transformer en signes : comme dans toute mantique, le consultant amoureux doit faire lui-même sa vérité<sup>41</sup>.

Ainsi, dans la première scène, le personnage de Lucie, au cœur de *midinette*, s'emballe : Bertrand lui offre des concombres, c'est le déclencheur de la relation amoureuse!

Le deuxième plan alimente cet emballement. Une chute d'eau est filmée en plan fixe, alors que le générique d'introduction s'imprime par-dessus l'image du jet projeté dans les airs. Il est intéressant de s'arrêter sur ce plan, sur sa charge de signification par rapport à la relation amoureuse. La fontaine d'eau prend forme dans un bassin fermé, dans ce que le spectateur peut s'imaginer être un jardin ou un parc. Le bassin est de petite taille et le jet d'eau plutôt massif. Une symbolique de l'histoire d'amour s'observe à partir de l'image de l'eau propulsée dans les airs et retombant dans le bassin. Le jet filmé représente un soulèvement (l'emballement de Lucie et la naissance de la relation) et un retour rapide sur lui-même (échec de la relation). C'est aussi l'espace fermé du bassin qui soutient l'impasse de l'histoire d'amour, l'enfermement et l'absence d'issue. La symbolique de l'eau se définit comme la métaphore des débuts amoureux : « Les eaux, masse indifférenciée, représente l'infinité des possibles, elles contiennent tout le virtuel, l'informel, le germe des germes, toutes les promesses de développement, mais aussi toutes les menaces de résorption<sup>42</sup>. ». La fontaine symbolise l'enthousiasme de Lucie et *l'infinité des possibles* de la nouvelle relation. Toutefois, par la délimitation du bassin, et par la chute rapide du jet d'eau, c'est l'impasse de la relation, l'échec d'une progression qui est mis en scène. La trame sonore offre aussi sa charge de signification. Alors que le choix d'une musique, ou d'un dialogue aurait pu apporter certaines informations ou explications, le spectateur se voit dans l'obligation d'écouter le bruit très fort, quasi agressant, de la chute d'eau. Le parallèle entre la cacophonie de la fontaine et celle des paroles amène une réflexion sur le silence. Chez Mréjen, le langage mène à une impasse et à un échec de la communication : ainsi, le bruit de la fontaine n'a aucune signification, tout comme le flot des paroles habituellement proférées. Cette introduction est une mise en garde : l'histoire ne se construit pas par la parole. La lecture de

---

<sup>41</sup> Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 254

<sup>42</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter, 1982 [1969], p. 374

*La défaite du rouge-gorge* se fait donc en deux temps. D'abord, il y a le récit propre du film, qui passe par les dialogues et la gestuelle : c'est l'histoire d'amour racontée. Ensuite, c'est la voix formelle et technique du film (montage, cadrage, hors-champ et temps) qui offre un deuxième discours qu'il est nécessaire d'observer.

Roland Barthes organise le discours amoureux alphabétiquement. Selon lui, seule l'utilisation du fragment arrive à traduire la discontinuité de l'émotion de l'amoureux. La photographie a, elle aussi, un système organisationnel : l'album photo. Ginette Michaud écrit que

les fragments se présentent au lecteur découpés et montés selon un certain contexte (à défaut d'«ordre» véritable), ils sont, dans une certaine mesure, *déjà lus*, déjà intégrés dans un réseau d'associations, dans lequel le lecteur n'a plus qu'à se laisser guider<sup>43</sup>.

Un ordre est toujours pré-établi lors de la lecture des fragments, tout comme lors du survol des images d'un album photo (classées selon une organisation temporelle, chronologique, selon les sujets, les familles, les voyages, etc.). La lecture se fait sur deux plans : en prenant chaque fragment individuellement, mais aussi en les intégrant les uns aux autres; « c'est donc identiquement la totalité plurielle des fragments, qui ne compose pas un tout [...], mais qui réplique le tout, le fragmentaire lui-même, en chaque fragment<sup>44</sup>. ». Le montage cinématographique offre une variable en supprimant la lecture des fragments de façon individuelle. Les éléments sont donnés au lecteur et c'est devant le *tout* du film que la signification se construit. Le montage est donc primordial : il « a moins pour but de montrer que de démontrer<sup>45</sup>. ». Pour André Bazin, l'image seule n'est jamais chargée de sens : c'est son montage avec d'autres images qui permet la création du sens<sup>46</sup>. Georges Didi-Huberman considère la photographie de la même façon. Lorsqu'il est question des événements de l'Histoire, d'un certain réalisme photographique, il établit que l'image unique ne saurait être

<sup>43</sup> Ginette Michaud, *Lire le fragment*, Québec, Éditions Hurtubise, coll. « Brèches », 1989, p. 24

<sup>44</sup> Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1979, p. 64

<sup>45</sup> André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma? 1 : Ontologie et langage*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1958, p. 34

<sup>46</sup> Dans l'ouvrage de Bazin, on y lit sa « [...] définition même du montage : la création d'un sens que les images ne contiennent pas objectivement et qui procède de leur seul rapport. » *Qu'est-ce que le cinéma, op. cit.*, p. 133



connaissance, « il s'agit, au contraire, de mettre le multiple en mouvement, de ne rien isoler, de faire surgir les hiatus et les analogies, les indéterminations et les surdéterminations à l'œuvre<sup>47</sup>. » Le montage, qu'il soit littéraire, photographique ou cinématographique, crée du sens. Toutefois, la lecture de chacune de ces formes sous-entend un blanc : l'entre-deux du fragment, de la photo, du plan, qui ajoute à la signification.

### 3.3.1 Le montage

Dans *Cinéma I. L'image-mouvement*, une mise en garde par rapport au montage est établie par Gilles Deleuze : « Vous aurez beau rapprocher à l'infini deux instants ou deux positions, le mouvement se fera toujours dans l'intervalle entre les deux, donc derrière votre dos<sup>48</sup>. ». Comme établi précédemment, les deux premiers plans de *La défaite du rouge-gorge* sont chargés d'une signification qui passe par les gestes et par la symbolique. L'histoire amoureuse se trouve entre ces deux plans; elle est cachée au spectateur. L'utilisation de la chute d'eau, quant à elle, sert d'indice, de piste pour le lecteur de l'image. Deleuze ajoute : « Si nous voyons très peu de choses dans une image, c'est parce que nous savons mal la lire, nous en évaluons aussi mal la raréfaction que la saturation<sup>49</sup>. ». L'objectif créatif de Mréjen prend appui sur l'indicible et l'ambiguïté des signes. L'écriture fragmentaire lui permet de mettre en scène un silence qui devient plus fort que la parole. À l'aide de la vidéo, elle ajoute l'image au silence et montre comment le langage n'arrive toujours pas à être efficace. Peu importe la façon de raconter l'histoire : il y a impasse. Le langage a donc très peu d'importance dans le travail de Mréjen : il est quasi inutile. La troisième scène, celle où le père offre des chocolats à Lucie, confirme cette inutilité. Les paroles sont échangées selon une organisation pré-établie par l'ordre social — retour au malaise de Kafka dans la conversation mondaine — et laissent les protagonistes dans l'impasse, dans le silence. Il est donc nécessaire de *voir* et de *lire* les raréfactions ou les saturations de l'image ailleurs que dans les paroles.

---

<sup>47</sup> Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 151

<sup>48</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983, p. 9

<sup>49</sup> *Ibid*, p. 24

Le montage ajoute un langage autre à l'image, à la scène filmée. Pour comprendre l'importance du montage, un détour vers l'*adaptation* cinématographique est nécessaire. Dans l'introduction de *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire établissent que l'adaptation « suppose toujours une "restitution différée" et un "partenaire différent"<sup>50</sup>. ». Le partenaire différent sous-entend évidemment un changement de médium, ou alors certaines modifications dans le temps et l'espace de l'œuvre. C'est plutôt à la « restitution différée » qu'il est intéressant de s'arrêter. Prenons comme premier exemple l'arrivée du *parlant* dans l'histoire cinématographique. Selon Clerc et Carcaud-Macaire, c'est par l'ajout des paroles dans les films que

[...] le découpage devient la partition indispensable au bon fonctionnement de cette orchestration collective qu'est devenu le film. Chacun doit savoir exactement à l'avance où et comment il intervient<sup>51</sup>.

L'arrivée du cinéma parlant bouleverse l'histoire du film : l'écriture de celui-ci change du tout au tout. Il est désormais nécessaire d'employer des scénaristes pour communiquer ce qui n'était qu'image. Une première adaptation voit le jour; on passe de l'image aux mots. Si maintenant l'image ne suffit plus, avec l'ajout de la parole, c'est au montage de s'assurer de la chronologie et de la cohérence du *tout*. Ce type de *restitution différée* impose une lecture nouvelle de l'œuvre et la charge de signes nouveaux. « L'adaptation cinématographique est une sémiologie. Le film, en tant que signe interprétant, reprend l'objet d'un signe antérieur, le texte : le film traduit le texte en un nouveau signe<sup>52</sup>. » La lecture, qui se faisait alors à l'aide de la gestuelle et de la musique, se réalise maintenant par l'addition du visuel et de la parole. L'évolution du cinéma, après un moment, s'essouffle pourtant de la parole; c'est-à-dire qu'une autonomie est accordée à l'image sonore, mais aussi à l'image visuelle<sup>53</sup>. Dans *Cinéma 2 : L'image-temps*, Deleuze explique :

---

<sup>50</sup> Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2004, p. 11

<sup>51</sup> *Ibid*, p. 20

<sup>52</sup> Anick Bergeron, *L'adaptation cinématographique : un cas de lecture*, Thèse de doctorat en sémiologie, Université du Québec à Montréal, 2004, p. 117

<sup>53</sup> Gilles Deleuze écrit en page 319 et 320 de *Cinéma 2 : L'image-temps*, que « sans doute, dès le début du parlant, l'image visuelle commençait à devenir lisible en tant que telle. Mais c'était parce que le parlant, comme appartenance ou dépendance, faisait voir quelque chose dans cette image, et était lui-même vu. » [...] « C'est

Un espace vide, sans personnage [...] possède une plénitude à laquelle rien ne manque. Des morceaux d'espace déconnectés, désenchaînés, sont l'objet d'un ré-enchaînement spécifique par-dessus l'intervalle : l'absence d'accord n'est que l'apparence d'un raccordement qui peut se faire d'une infinité de manières<sup>54</sup>.

Le raccordement dont il est question se traduit par le regard du spectateur, par une autre forme de *restitution différée*. Le montage crée un nouveau dialogue; il suggère un enchaînement qui ne révèle pas les *vérités* de l'œuvre, mais qui les sous-entend. Alors que le débat sur la véridicité de la photographie a encore lieu, le cinéma, pour Walter Benjamin, relève d'une irréalité qui est engendrée, entre autres, par le montage. Dans *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, il explique que

la nature illusionniste du cinéma est une nature au second degré; elle est le fruit du montage. [...] Dépouillée de ce qu'y ajoutent les appareils, la réalité est ici la plus artificielle que l'on puisse imaginer et, au pays de la technique, le spectacle de la réalité immédiate s'est transformé en fleur bleue introuvable<sup>55</sup>.

Selon Benjamin, le montage transforme la réalité en fiction; il impose une nouvelle lecture de l'œuvre, sujette à de nouvelles interprétations. *L'adaptation* se fait donc nécessairement par une relecture et une transformation de l'œuvre. Chaque élément technique (cadrage, montage, trame sonore) se doit de faire une relecture de l'œuvre; l'adaptation est multiple.

Revenons au second plan de *La défaite du rouge-gorge*, où l'eau incarne la naissance de la relation amoureuse ainsi que sa chute rapide. Ce plan est un très bon exemple de *restitution différée*; Mréjen y relit l'entièreté de l'histoire d'amour et la met en place en utilisant la fontaine comme symbole. Deleuze signale que les éléments qui semblent désenchaînés, au cinéma, trouvent leur sens dans l'interruption que procure le montage. Ainsi, dans le film de Mréjen, les plans qui semblent à première vue discordants (passer du goûter à la fontaine) ne le sont pas : il suffit au regardeur de rallier les images pour leur donner du sens. Tout comme le lecteur des fragments, le spectateur des vidéos doit entretenir un dialogue avec l'œuvre; il

---

parce que l'acte de parole est passé ailleurs et a pris son autonomie que l'image visuelle pour son compte découvre une archéologie et une stratigraphie, c'est-à-dire une lecture qui la concerne tout entière, et ne concerne qu'elle. » Gilles Deleuze. *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985, p. 321

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 319

<sup>55</sup> Walter Benjamin, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris. Éditions Allia, 2000, p. 52-53

doit faire le lien entre les différents fragments. C'est, de plus, la fixité et la durée du plan de la fontaine d'eau qui oblige le regardeur à une interprétation personnelle. Le plan est plutôt long et le regard n'a aucune issue, contrairement à l'écriture fragmentaire qui permet au lecteur de sauter au fragment suivant, ou alors à l'album photo qui offre la possibilité de tourner la page pour voir le cliché qui suit. Au cinéma, le dialogue entre l'œuvre et le regardeur est, encore une fois, forcé. Les plans lui sont imposés, et leur lecture est une résultante des images présentées ainsi que du montage. Pour bien en faire la démonstration, il est encore nécessaire d'arrêter l'analyse du montage sur un autre plan du film. La mort prochaine et inévitable de la relation amoureuse est annoncée dans une scène où Lucie discute avec son ami Pierre. Lucie se confie : elle raconte les faux pas de Bertrand ainsi que ses propres déceptions face à la relation. Pierre tente de lui ouvrir les yeux en lui disant que Bertrand ne l'aime pas. Tout en essayant de le défendre, Lucie se rend à l'évidence : le « couple » est dans une impasse. C'est le plan suivant qu'il est important d'observer. On y voit une étendue d'eau très calme, un lac, et quelques îles qui y flottent. Alors que l'espace de la fontaine au début du film était fermé et bien délimité, l'étendue d'eau est maintenant ouverte; un léger courant est perçu, mais c'est surtout le caractère immobile qui détonne par rapport à la chute d'eau. La trame sonore offre aussi un contraste : une ambiance paisible et reposante est dépeinte ici par un silence entrecoupé de chants d'oiseaux. Ce plan est, lui aussi, plutôt long et il sous-entend la mort complète des sentiments amoureux. Alors que dans le deuxième plan du film l'eau était propulsée dans les airs et créait un grand bruit, l'immobilité et le calme du lac crée le constat de l'épuisement graduel et de l'extinction de la relation. Le montage, ici, déroute le spectateur qui doit faire le *raccord* entre le plan qui précède (la conversation entre Lucie et Pierre), celui de l'étendue d'eau et celui qui lui fait suite (dernière rencontre entre Lucie et Bertrand). Le montage oblige aussi un retour vers le début du film : il sert à créer un parallèle entre l'imaginaire de Lucie (fontaine d'eau) et la réalité (eau plate). Ces deux plans, sans personnages et sans dialogues, confirment les propos de Deleuze : « [...] un espace vide, sans personnages [...] possède une plénitude à laquelle rien ne manque<sup>56</sup>. ». L'imaginaire de Lucie ainsi que son retour à la réalité est *adapté* par Mréjen par l'utilisation de l'eau, et sa signification est mise en place par le montage.

---

<sup>56</sup> Se référer à la page 94 du présent document.

### 3.3.2 Le cadrage

Le cinéma de Mréjen a la particularité d'être, à quelques exceptions près, construit de plans fixes qui servent aussi l'impasse de la communication. Voyons d'abord le *cadrage* de l'image, qui est aussi significatif dans la prise de photographies que d'images cinématographiques. Dans un chapitre intitulé *Cadre et plan, cadrage et découpage*, Gilles Deleuze décrit le cadre comme ayant « toujours été géométrique *ou* physique, suivant qu'il constitue le système clos par rapport à des coordonnées choisies ou par rapport à des variables sélectionnées<sup>57</sup>. ». Cette définition fait ressortir un point important de notre analyse : le système clos. Deleuze traite d'éléments *sélectionnés* créant des *systèmes*; paramètres majeurs vus auparavant dans l'étude du langage. La langue serait au dialogue ce que le cadrage est au cinéma. Il rassemble des signes, des codes, qui sont mis en place selon une structure pour mener à la signification. Tout comme la parole et la construction d'une phrase, la constitution du cadre résulte d'une sélection d'éléments créant du sens lorsque mis ensemble et placés selon une organisation précise. « Le cadrage est l'art de choisir les parties de toutes sortes qui entrent dans un ensemble. Cet ensemble est un système clos, relativement et artificiellement clos<sup>58</sup>. » Le cadre rappelle le fragment : certaines paroles et anecdotes sont choisies et insérées dans l'espace du fragment, délimité par le blanc. Et tout comme le cadrage, le fragment fait partie d'un système *relativement et artificiellement clos* (le blanc ferme le fragment tout en lui offrant une ouverture permanente). Dans les deux cas, un choix est nécessaire et les composantes sélectionnées sont séparées de leur *nature* : elles sont isolées dans le but de leur donner plus de force. C'est évidemment l'enjeu du fragment : pourquoi isoler certains faits tout en laissant les informations reliées au contexte dans le silence? Au cinéma, la même question est posée : pourquoi mettre certaines choses dans le cadre et laisser tout le reste dans un hors-cadre? Mais encore : quel est le rôle du hors-cadre?

Tout au long de notre analyse, le blanc du fragment incarnait le silence de la narratrice, cette voix *autre* qui ouvrait le dialogue entre l'œuvre et le lecteur. Le choix de la forme fragmentaire témoigne de l'intention de l'auteure qui veut mettre en avant-plan certains faits, paroles, gestes, et laisser le reste dans l'*indicible*. Même chose concernant la photographie :

---

<sup>57</sup> Gilles Deleuze. *Cinéma 1. L'image-mouvement*, op. cit., p. 24

<sup>58</sup> *Ibid*, p. 31

les sujets et objets choisis ne bougent pas, ils sont immobiles dans le cadre. « Cependant, dès qu'il y a *punctum*, un champ aveugle se crée (se devine) [...]»<sup>59</sup>. » Au cinéma, la notion de hors-cadre change. Barthes reprend les termes de Bazin pour expliquer comment, dans le film, le cadre devient *cache* : « le personnage qui en sort [du cadre] continue à vivre : un "champ aveugle" double sans cesse la vision partielle<sup>60</sup>. ». D'un côté, le champ aveugle est traduit par le *punctum*, de l'autre, il est l'extension de l'image, sa continuité hors du cadre. La particularité du cinéma réside dans cette capacité à intégrer les deux sortes de *champs aveugles*. Gilles Deleuze explique que c'est l'épaisseur de ce qu'il appelle le « fil » du cadre qui déterminera la fonction du hors-cadre :

Plus le fil est épais qui relie l'ensemble vu à d'autres ensembles non-vus, mieux le hors-champ réalise sa première fonction, qui est d'ajouter de l'espace à l'espace. Mais, quand le fil est très ténu [...], le hors-champ réalise son autre fonction, qui est d'introduire du trans-spatial et du spirituel dans le système qui n'est jamais parfaitement clos<sup>61</sup>.

Il ajoute que les deux aspects du hors-champ sont toujours présents dans le cadre. Par exemple, dans *La défaite du rouge-gorge*, un plan qui paraît simple montre très bien ces deux fonctions. À un moment, Bertrand et Lucie marchent ensemble pour se rendre à un goûter. Soudainement, Bertrand change d'idée et décide de ne pas accompagner Lucie. Elle doit inventer une histoire à ses amis pour justifier leur absence. On la voit ensuite marcher seule dans la rue, alors que le soleil se couche. Le plan qui suit cette scène montre une petite table ronde : dessus sont posés un téléphone, une lampe, un vase avec des fleurs, un carnet de notes, un bracelet et une petite assiette. Le tout représente bien une table d'entrée, où les messages sont pris dès l'arrivée. La première fonction du hors-champ est d'ajouter de l'espace à l'espace; ainsi, ce plan montre l'entrée de Lucie (que le spectateur reconnaît à certains détails comme le bracelet ou l'assiette fleurie qui rappellent un espace plus féminin). Plutôt que de placer le personnage dans un cadre plus large, ce gros plan fait le lien avec le plan précédent (Lucie marchant seule, déçue). Deleuze écrit que le hors-champ « désigne ce qui existe ailleurs, à côté ou autour [...]»<sup>62</sup>. Dans ce cas-ci, l'ailleurs est l'appartement vide

---

<sup>59</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, op. cit., p. 90

<sup>60</sup> *Idem*

<sup>61</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, op. cit., p. 30-31

<sup>62</sup> *Ibid*, p. 30

de Lucie qui revient seule. Aucune nécessité de voir l'entièreté de l'espace : le hors-cadre montre sans image, il sous-entend. La deuxième fonction du hors-champ « témoigne d'une présence plus inquiétante, dont on ne peut même plus dire qu'elle existe, mais plutôt qu'elle "insiste" ou "subsiste" [...] »<sup>63</sup>. Ici, c'est l'échec de la relation qui *insiste* depuis le début du film. En effet, le plan montre le téléphone de Lucie où il n'y a aucun message, où aucune note n'est prise. Cet espace ouvre le dialogue du film sur la solitude du personnage, sur son attente et sur sa déception. De prime abord, ce plan ne dévoile rien d'important. C'est la lecture du hors-champ qui lui donne toute sa signification. Le hors-champ introduit toujours un dialogue avec le spectateur, tout comme le blanc entre chaque fragment, l'espace entre chaque photographie. L'image est la résultante d'un choix et les éléments qui y sont présentés interagissent inévitablement avec le hors-cadre pour mener à la signification. Jean R. Debrix affirme toutefois que le cadre délimite l'espace de la réalité d'avec celui de la fiction :

Il [l'espace cinématographique] constitue un milieu autonome, entièrement conventionnel, qui n'entretient avec celui de la nature que des rapports d'analogie, que le réalisateur de films est obligé de recréer entièrement et que le spectateur n'admet pour réel qu'à la faveur de certains artifices<sup>64</sup>.

Le cadre découpe la réalité pour mettre certaines de ses parties du côté de la fiction; il délimite les éléments choisis et mis en avant-plan. Le cadrage est un fragment et « en tous ces sens le cadre assure une déterritorialisation de l'image<sup>65</sup>. ». Par cela, il enfonce les règles de l'espace réel : « mobile, sécable, extensible, contractile [...] »<sup>66</sup>; tout comme le fragment, il est la partie d'un tout tronqué, divisé et reconstruit selon un espace/temps unique. L'importance du hors-cadre relève de sa relation avec la réalité. Si l'intérieur du cadre est fiction, peut-être est-il mieux de considérer ce qui est à l'extérieur de celui-ci pour atteindre la *vérité* (lire ce qui est à l'extérieur du fragment). Le cadrage est l'*adaptation* d'une nature; c'est le regard de l'*operator*, l'œil du photographe, les mots de l'auteur qui sont mis en dialogue avec la réalité du lecteur, du regardeur et du spectateur. Ce lien entre la réalité et la fiction vient appuyer l'importance du blanc et de sa lecture. Le cinéma de Mréjen est unique;

---

<sup>63</sup> *Idem*

<sup>64</sup> Jean R. Debrix. *Les fondements de l'art cinématographique, Livre I : Art et Réalité au Cinéma*. Paris. Éditions du Cerf, 1960, p. 61

<sup>65</sup> Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, op. cit., p. 27

<sup>66</sup> Jean R. Debrix, *Les fondements de l'art cinématographique*, op. cit., p. 62

c'est l'addition du montage, du cadrage et du hors-champ qui lui donne une voix propre, une voix fragmentée. De plus, c'est son jeu avec le temps (temps du montage, temps de l'énonciation et de la lecture) qui crée la fragmentation et distingue son travail du cinéma traditionnel.

### 3.3.3 Le temps

Ginette Michaud écrit, à propos de l'écriture fragmentaire, qu'« où le lecteur est sans cesse appelé à tourner autour de ce qu'il ne faut pas lire, de ce qu'il ne peut pas lire [...], [il] est peu à peu amené à imaginer une lecture autre<sup>67</sup>. ». Évidemment, c'est principalement la forme de l'écriture, l'aspect physique du récit fragmentaire, qui modifie l'acte de lecture. Il ne faut pourtant pas oublier que c'est aussi le *temps* de la lecture qui est constamment changé, stoppé et repris. Le *temps* du fragment se distingue autant lors de l'écriture que lors de la lecture. Barthes écrit que le fragment incarne le discontinu sentimental de l'amoureux. De cette façon, c'est la durée de la tourmente amoureuse, du sentiment, qui est *autre*. Au cinéma, cette durée se traduit par ce que Jean R. Debrix nomme le *temps psychologique*. Selon lui, le récit cinématographique est toujours multitemporel, c'est-à-dire un assemblage de temps physique<sup>68</sup>, dramatique<sup>69</sup> et psychologique. C'est ce dernier élément qu'il est important d'approfondir. Dans son ouvrage *Les fondements de l'art cinématographique*, Debrix y inscrit que ce qui relève de l'instinct, des émotions et des rêves obéit « à un système temporel extrêmement variable qui n'a ni la logique, ni la régularité, ni même l'irréversibilité de celui qui régit nos comportements physiques et nos actes<sup>70</sup>. ». Le temps psychologique, chez Mréjen, est traduit par la forme fragmentaire : ses récits décousus témoignent de la confusion de la narratrice, de sa difficulté à retracer son passé de façon continue, chronologique. Dans son cinéma, elle transpose le désordre temporel en découpant et en isolant chacun des plans. Plusieurs de ses vidéos offrent cette discontinuité : d'abord, les plans sont isolés les uns des

---

<sup>67</sup> Ginette Michaud, *Lire le fragment*, op. cit., p. 190

<sup>68</sup> Le temps physique est constitué des 24 images par seconde, montrant « les manifestations de la vie, l'évolution des formes, le déplacement des êtres et des objets, la succession logique des faits, le déroulement naturel des événements. » Jean R. Debrix, op. cit., p. 67

<sup>69</sup> « [...] qui régit l'organisation d'une action scénique. » *Ibid*, p. 79

<sup>70</sup> *Ibid*, p. 73



autres à l'aide de noirs à l'écran (*Chamonix, Portraits filmés*). Ensuite, ce sont des narrateurs différents qui prennent place devant la caméra (*Ils respirent, Voilà c'est tout*); les anecdotes ne se suivent pas, et le changement de la voix narrative permet ce détachement complet entre le fragment et le tout. Au cinéma, c'est donc le jeu entre la technique et le contenu qui crée cette fragmentation du film. Les vidéos plus récentes de Mréjen proposent des récits, toujours fragmentés, mais maintenant recueillis sous un même thème. Dans *Pork and Milk*, chaque narrateur raconte une histoire sur le thème de la religion. Ce qui était d'abord un film « fragmenté », à la manière de *Chamonix* ou de *Portraits filmés*, devient un documentaire. Mréjen, dans le texte introduisant la vidéo, explique ce changement de la durée :

Après avoir tourné un film court en vidéo dans lequel chacun racontait, face à la caméra, un souvenir lié à cette expérience [Dieu, 2003], j'ai eu envie de continuer, de filmer plus longuement. Les anecdotes étaient toutes assez éloquentes et décrivaient des peurs irrationnelles liées à la première fois, mais cela donnait envie de ne pas s'arrêter là, de travailler sur une autre durée<sup>71</sup>.

Ici, le temps psychologique se rapproche du temps *réel* puisque les narrateurs racontent face à la caméra et qu'aucune reconstitution fictive de leurs propos n'est faite. Mréjen arrive tout de même à jouer avec la temporalité du film en cassant le récit continu. Les histoires se chevauchent, s'inter-relient ou s'opposent. Le spectateur suit les personnages dont les histoires sont coupées et mélangées. Entre les anecdotes, Mréjen ajoute parfois au montage l'image d'un immeuble, d'un arbre, d'un café. Ces plans sont habituellement longs (comme l'image de la fontaine d'eau dans *La défaite du rouge-gorge*) et brisent le rythme narratif du récit. Ainsi, il y a le temps de la narration face à la caméra, et le temps réel de l'environnement filmé. Dans *Pork and Milk*, peu de place est faite au temps psychologique sinon dans la façon qu'ont les sujets de raconter leurs histoires. La fragmentation, dans ce cas-ci, est uniquement technique, tout comme dans *La défaite du rouge-gorge*, où un fil conducteur lie les différents fragments. Ce découpage technique qui est propre à Mréjen travaille aussi à la suppression totale de la durée de l'histoire racontée. Dans *La défaite du rouge-gorge*, la rencontre est filmée, mais aucune indication ne permet de déterminer le délai entre les rencontres, sinon l'air de déception sur le visage de Lucie qui est toujours plus prononcé. Par cela, le récit complet se déroule dans un temps psychologique, irrationnel.

---

<sup>71</sup> *Pork and milk*, p. 13

Dans *La Chambre claire*, Roland Barthes écrit que

La photographie justifie ce désir (savoir), même si elle ne le comble pas : je ne puis avoir l'espoir fou de découvrir la vérité, que parce que le noème de la Photo, c'est précisément que *cela a été*, et que je vis dans l'illusion qu'il suffit de nettoyer la surface de l'image, pour accéder à *ce qu'il y a derrière* : scruter veut dire retourner la photo, entrer dans la profondeur du papier, atteindre sa face inverse (ce qui est caché est pour nous, Occidentaux, plus « vrai » que ce qui est visible)<sup>72</sup>.

Barthes mentionne que ce qui est caché au regardeur détient plus de *véridicité* que ce que les images lui présentent. Les mêmes conclusions s'appliquent à l'écriture fragmentaire puisque la force de cette forme est concentrée sur ses manques et ses blancs. Au sujet de la photo de famille, Hervé Guibert écrit qu'elle sert plus à cacher qu'à montrer : « La famille continue à se mettre en scène, par les photos de mariage, de naissance, de groupes, comme pour se donner une preuve de sa ténacité, alors que son cercle est disloqué depuis longtemps<sup>73</sup>. ». Du coup, *montrer*, c'est mentir, prétendre. Que ce soit par l'écriture, la photographie ou la vidéo, il faut *scruter*, entrer dans la profondeur du papier (de la pellicule), pour atteindre la vérité. Le cinéma permet toutefois de rapprocher encore plus le récit de sa vérité. Alors que le texte et la photographie figent le récit, le cinéma traite d'un réalisme qui s'établit par la relation entre l'image-mouvement et le spectateur, c'est-à-dire que le « public succombe inmanquablement au leurre cinématographique et qu'il est peu de spectateurs qu'un film bien fait n'impressionne pour le moins aussi profondément que la vérité elle-même<sup>74</sup>. ». Selon Debrix, le cinéaste crée l'illusion de réalisme par des moyens techniques (la fabrication d'images visuelles et sonores) et artistiques (l'ajout aux images et aux sons de propriétés psychologiques et dramatiques). Ces deux moyens constituent la *réalité cinématographique*. Debrix considère la relation entre le cinéaste et le spectateur comme un jeu; certaines règles pré-établies sont comprises et doivent être acceptées par les deux parties; « l'illusion élaborée par l'un doit être partagée par l'autre<sup>75</sup>. ». Ainsi, les imperfections du cinéma sont

---

<sup>72</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 155-156

<sup>73</sup> Hervé Guibert, *La photo, inéluctablement*, op. cit., p. 124

<sup>74</sup> Jean R. Debrix, *Les fondements de l'art cinématographique*, op. cit., p. 147

<sup>75</sup> *Ibid*, p. 153

automatiquement corrigées par la conscience du spectateur; ce dernier redresse les manques de l'image pour les faire concorder avec la réalité. Debrix écrit que

[...] c'est l'image mentale créée dans l'esprit du spectateur qui compte le plus, et non l'image physique fabriquée tant bien que mal sur l'écran; c'est à la première, si elle le satisfait imaginativement, qu'il accordera sa créance et son adhésion, non à la seconde<sup>76</sup>.

Le temps psychologique du récit concorde avec celui du spectateur, qui modifie subjectivement les données présentées à l'écran pour créer son propre discours narratif. Reprenons le cinéma de Mréjen, qui se compare à son écriture fragmentaire. Lors de la lecture de *Mon grand-père* ou de *L'Agrume*, la plus grande part de signification prend place dans le blanc du fragment. Comparativement au long récit continu, la part de dialogue entre le lecteur et l'écriture se voit amplifiée, au centre de l'expérience de lecture. Les vidéos de Mréjen entretiennent cette ouverture du dialogue avec le spectateur. Malgré l'importance accordée à la technique pour la création d'un réalisme cinématographique, c'est la somme du montage, du cadrage et du temps qui distingue le cinéma de Mréjen du cinéma traditionnel. Que ce soit par l'écriture, la photographie, le collage ou le cinéma, la démarche artistique de Mréjen repose constamment sur un *manque* (dialogique, identitaire, narratif, visuel) qui est, heureusement, comblé par le lecteur, le regardeur, le spectateur. De cette façon, Mréjen ouvre un *entretien infini* qui nous ramène à Blanchot. Selon lui, le lien entre l'œuvre et le lecteur ne se referme jamais, il se renouvelle constamment. De là, « assurément, leur conversation se tient à distance d'eux, sous la surveillance discrète de la parole générale, celle qui porte la loi et qui est telle qu'aucune atteinte ne puisse, d'intention ou de fait, se produire contre elle<sup>77</sup>. ».

---

<sup>76</sup> *Ibid*, p. 155

<sup>77</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. XVII

## CONCLUSION

Les écrits fragmentés de Mréjen proposent un dialogue infini entre le lecteur et la forme; ils stimulent une recherche qui relève de l'indicible et qui doit y plonger pour y arracher sa signification. Dans un chapitre intitulé « La question la plus profonde », Maurice Blanchot écrit : « Questionner, c'est chercher, et chercher, c'est chercher radicalement, aller au fond, sonder, travailler le fond et, finalement, arracher<sup>1</sup>. ». Blanchot écrit *arracher*, *sonder*; puiser au fond pour arriver à signifier. Lorsqu'il examine cette question profonde, c'est du *temps* dont il traite, dont il construit son entretien infini; dans le présent travail, c'est le temps de l'écriture fragmentaire qui motive l'analyse de l'œuvre de Valérie Mréjen. Le temps de l'écriture comme l'inscription du silence; la suspension de ce temps, de l'intervalle communicationnel, pour créer une ouverture vers un dialogue *autre*, contournant les lois de la langue pour signifier autrement.

Ce mémoire avait pour objectif d'observer l'impasse de la communication dans l'œuvre de Valérie Mréjen, étude qui devait se baser sur une analyse profonde de l'écriture fragmentaire. Il s'agissait de comprendre comment fonctionne cette forme d'inscription; quelles sont ses possibilités et ses limites. Tenter de comprendre le fragment signifie accepter d'ouvrir l'analyse vers le *manque*, vers la *perte* au sens de Didi-Huberman, et pour ce faire — puisque peu d'études sont parues à ce jour sur notre corpus — il est nécessaire de s'appuyer sur de solides théories. L'écriture fragmentaire fait partie de la littérature autant classique que contemporaine, mais le nombre d'études lui étant dédié est restreint; d'une part parce que sa définition ne semble pas totalement limpide, et d'autre part parce que la très grande place faite au silence, au blanc, lance automatiquement l'analyse vers l'*indicible* et donc, dans une certaine mesure, l'inatteignable. Nous nous sommes donc proposé de faire le bilan du fragment et d'observer les théories le concernant sur l'œuvre de Mréjen, qui est non seulement riche dans la diversité des médiums empruntés (toujours de façon fragmentaire),

---

<sup>1</sup> Maurice Blanchot, *L'entretien infini*, France, Gallimard, 1969, p. 12

mais aussi dans la recherche d'une voix du sujet fragmenté. Tout comme le travail de Mréjen, ce mémoire se proposait l'étude du fragment littéraire, photographique et cinématographique.

Les ouvrages théoriques utilisés pour ce travail sont rassemblés autour de deux auteurs : Maurice Blanchot et Roland Barthes. Le premier pour son *Entretien infini*, qui traite évidemment du fragment, mais aussi du silence et de l'intervalle, concepts présents tout au long de notre analyse. Le second pour ses *Fragments d'un discours amoureux* ainsi que son *Roland Barthes par Roland Barthes*, qui sont écrits et se lisent par le fragmentaire. C'est d'abord en explorant le silence dans le discours social qu'une scission s'observe entre le silence *général* (commun, signe de discrétion) et le silence *topique* (volontaire). Ces deux formes de mutisme sont déterminantes dans l'analyse des récits de Mréjen puisqu'ils motivent un handicap dans le système communicationnel traditionnel. Chez Mréjen, le silence est plus souvent qu'autrement *topique*, intégré au discours comme une prise de position, comme un intervalle infini coupant la parole à la conversation mondaine. En appliquant ces observations au fragment, c'est une ouverture sur le blanc qui était possible : en le transcrivant par l'écriture, c'est la tentative ultime de Barthes de se faire entendre qui est mise en place. « De là à se confier à l'écriture : n'est-elle pas ce langage qui a renoncé à produire *la dernière réplique*, vit et respire de s'en remettre à l'autre pour que lui vous entende<sup>2</sup>? » À partir de Barthes, l'écriture de Mréjen est comprise comme un effort d'inscription, une tentative de se faire entendre d'une autre façon tout en demeurant silencieuse.

Les récits étudiés sont donc des mises en écriture de silences résultant de divers malentendus et *mal-entendus*. Toujours avec Barthes pour appui, c'est une réflexion sur le caractère physique de l'écriture fragmentaire qui a été entamée. À partir de *La chambre claire*, la notion de *punctum* a été explorée pour faire signifier le choix de l'écriture ainsi que ses arrêts, ses blancs. Le parallèle entre la photographie et le fragment semble aller de soi autant en ce qui concerne le *temps* de chacune de ces formes (brièveté du fragment et du cliché photographique, instantanéité), leur aspect physique (blanc entre chaque fragment et

---

<sup>2</sup> Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1995, p. 148

entre chaque photographie) ainsi que leur *punctum*, leur entre-deux et donc, la charge de signification relevant d'un indicible. L'étude de la photographie sert aussi de pont entre l'*idéal* familial inscrit dans *Mon grand-père* et la fonction de la photographie comme témoin d'un passé, d'un *ça-a-été*. La dialectique de l'inscription (littéraire et photographique) de la vie et de la mort menait notre analyse au premier texte de Mréjen, *Mon grand-père*, placé au centre de ce mémoire. C'est d'abord *Le Neutre* de Roland Barthes qui a servi de théorie pour explorer la voix de la narratrice du récit. Dans son ouvrage, Barthes décrit le neutre comme tout ce qui arrive à déjouer le paradigme. À partir de là, les silences de Mréjen se voient attribuer cette caractéristique de *déjoueurs de la parole*. Son approche relève d'une objectivité qui est présente autant dans ses écrits que dans ses vidéos. En effet, dans plusieurs courts-métrages (*Chamonix, Ritratti, Portraits filmés*), Mréjen met en scène des monologues qui chutent rapidement; elle supprime tout détail inutile ou servant une conclusion de l'événement raconté. De cette façon, elle obtient davantage une *déposition* qu'un récit. Avec pour base le souvenir, elle travaille le texte pour le dépouiller de toute subjectivité, et arrive ainsi à faire la démonstration de son interrogation sur le langage. Par les silences suivant chaque souvenir, c'est l'impasse de la compréhension qui est mise en scène; son travail est celui d'une interrogation sur la signification, sur l'absurdité des paroles dites et entendues dans la conversation mondaine. La question de la représentation est très importante dans le travail de Mréjen. Ses premiers travaux (majoritairement des collages) forçaient une réflexion sur les noms ou alors sur certains mots juxtaposés à leur signification. Dans *Mon grand-père*, l'auteure reprend le jeu avec les noms et les surnoms pour faire ressortir la charge d'information sous-entendue dans ceux-ci. Elle propose une description de certains personnages qui ne passe que par le surnom; c'est alors une réflexion sur la quotidienneté, sur le conditionnement relatif aux noms et au type de personne les représentant qui est enclenchée. L'étude des surnoms comme survol de la famille introduisait certaines problématiques relatives au résumé du récit. Alors que la description des personnages semble se faire de façon quasi-automatique (par l'entremise du surnom ou de son absence), c'est une description globale du récit qui pose problème. L'*objet* qu'est *Mon grand-père* n'arrive pas à se définir de manière définitive, en raison de l'emploi de la forme fragmentaire. La récapitulation de l'ouvrage oscille entre l'autobiographie, le règlement de comptes, la fresque familiale et le puzzle autant chronologique qu'identitaire. La forme du récit pose donc

problème sur deux niveaux : d'abord en ce qui concerne sa définition générique, ensuite en ce qui concerne la part de silence, de *manque* à l'intérieur de l'écriture. L'observation du silence dans les récits de Mréjen introduit une réflexion sur l'écoute : alors que l'utilisation du langage semble une entreprise vaine, l'écoute se voit chargée des mêmes difficultés, des mêmes inutilités. Dans *Mon grand-père*, l'écoute familiale était partielle, relevait d'un désir du *paraître*; ainsi, toute tentative d'inscription ou d'identification passant par le langage est un échec. L'écriture de ces efforts priorisait donc l'*action* plutôt que l'expression.

L'importance de l'action (par l'entremise de la gestuelle littéraire et cinématographique) a été montrée à l'aide du deuxième récit de Mréjen, *L'Agrume*, publié en 2001. C'est d'abord une analyse comparative entre le premier et le deuxième texte qui était nécessaire, dans le but de cerner les principales différences « techniques » de l'écriture fragmentaire. Toujours en observant l'écriture *clinique* de Mréjen, c'est le *temps* du récit qui ramène les notions de photographie et introduit certains éléments cinématographiques dans la lecture de l'œuvre. Ainsi, par sa structure temporelle, *L'Agrume* se démarque de *Mon grand-père* par ses caractéristiques reliées au cinéma plutôt qu'à la photographie. Le premier texte étudié rappelait la prise de *polaroids*, forme qui partage les paramètres du fragment : instantanéité, brièveté, quotidienneté, banalité de l'image prise (rappelant la famille décrite dans le récit). À l'aide de Susan Sontag, l'ouverture de la photographie sur le monde ainsi que sur sa transcendance (photographier l'objet signifie se l'approprier, le dominer) a été démontrée; servant autant de témoignage que de preuve, elle n'offre toutefois aucun point d'arrêt à celui qui tente de la lire. Dans *The Polaroid Book. Selections from the Polaroid Collections of Photography*, il est de plus mentionné que le blanc entourant le cliché instantané introduit un *manque* et motive l'ajout personnel de notes, de dessins ou de matériaux à son cadre. En s'arrêtant sur le temps de *Mon grand-père*, sur sa finalité en tant qu'œuvre, il est impossible de considérer le texte dans son entier. Tout comme la photographie, il offre une ouverture vers un dialogue infini entre l'œuvre et le regardeur. Dans le cas de *L'Agrume*, c'est le contraire qui est constaté. Comme Roland Barthes l'explique dans *Les fragments d'un discours amoureux*, une organisation théorique est de mise lorsqu'il est question de raconter l'état amoureux. Dans son livre, organisé en suivant un ordre alphabétique, il impose la *fin* de l'épisode amoureux; pour lui, le sentiment du sujet se crée et va au bout de son évolution,

donc il doit s'éteindre à un certain moment. Sa structure est traditionnelle : début-milieu-fin. *L'Agrume* est construit selon les mêmes paramètres et sous-entend alors une organisation plus cinématographique que photographique. Dans *Le grain de la voix*, Barthes explique comment le paradigme cinématographique est limité; ainsi, un nombre restreint d'événements sont considérés pour l'évolution de l'*œuvre finale*. Le récit de Mréjen mène, lui aussi, vers sa finalité, c'est-à-dire que l'histoire d'amour prend forme dès les premiers fragments, et s'éteint avec les derniers.

De plus, ce sont les gestes — ici plus importants que la parole — qui accentuent le caractère cinématographique de *L'Agrume*. En plus de rappeler l'importance du paraître (présent dans *Mon grand-père*), montré à l'aide de la photographie, c'est maintenant toute la relation qui naît et se vit à travers les gestes des personnages. Ainsi, l'utilisation habituelle du langage se voit totalement mise de côté pour laisser la place aux dialogues de sourds, aux spéculations et aux impasses autant communicationnelles que relationnelles. L'analyse de *L'Agrume* déclenche automatiquement l'étude de sa mise en images, soit *La défaite du rouge-gorge*, court-métrage aussi réalisé en 2001. Les principales observations faites de cette vidéo concernent d'abord l'absence de dialogues servant à établir l'origine de la relation amoureuse. Aucune introduction, à proprement parler, n'est faite de la vidéo; tout comme lors de la lecture des fragments, le spectateur se voit propulsé dès les premiers instants dans l'inconfort de la relation amoureuse. Comme les dialogues sont quasi absents, surtout en début de film, la signification du scénario silencieux se lit à travers le montage. Gilles Deleuze explique, dans *Cinéma I. L'image-mouvement*, que même lorsque deux instants sont extrêmement rapprochés, le mouvement se fait toujours à l'insu de celui qui regarde : la signification se fait dans son dos. C'est l'importance de la juxtaposition des images, donc du montage, qu'il est important d'analyser pour arriver à lire de façon efficace la vidéo de Mréjen. Par l'utilisation de l'eau dans le film, Mréjen arrive à symboliser l'histoire amoureuse : sa création ainsi que son extinction. Dans l'observation de deux plans ayant pour centre l'eau (l'un prenant place dans un bassin fermé, et l'autre filmant une étendue ouverte), sans dialogue ni personnage, on remarque que le montage importe autant que la parole, et que l'image sert davantage l'histoire qu'une hypothétique succession de dialogues. Dans ce cas-ci, la fragmentation se construit, justement, au niveau du montage : c'est dans la rupture, la



césure entre des images, qu'un dialogue *autre* est possible entre ce qui est vu par le regardeur et la part de sous-entendu de l'image, sa *perte*. Ainsi, les plans d'eau qui ne semblent comporter aucun lien avec les plans qui les précèdent ou les suivent offrent une lecture *autre* de l'œuvre, qui doit passer par la symbolique, par un dialogue qui va au-delà de la parole ou de l'écriture. Le montage introduit donc une deuxième voix, celle qui n'est pas collée à l'image du film, mais qui se trouve dans son entre-deux, dans le fil reliant les plans entre eux.

Le montage amène l'idée du cadrage, de ce qui est choisi pour représenter l'histoire, et qui impose la notion de *système clos* entrevue tout au long de notre travail. Le cadrage suppose une sélection d'éléments ainsi que leur organisation dans un certain cadre; c'est aussi le cas pour l'écriture du fragment ou la prise de photographies. Un choix est fait quant à ce qui est montré, ainsi que quant à ce qui reste dans le *hors-cadre*. Les *restes* lient donc l'indicible du fragment à l'entre-deux du cinéma. Chez Mréjen, la structure de l'image est primordiale; sa particularité est la soustraction de tout élément superflu dans le cadre. Son cinéma est à l'image de ses fragments : il se trouve davantage dans la *déposition* que dans la composition. Le plan est habituellement fixe, et laisse toute la place aux paroles des personnages. Toutefois, les textes appris et récités par cœur devant la caméra ramènent le *manque* présent dans l'écriture fragmentaire; les souvenirs racontés (à la manière de témoignages) sont retirés de leur contenu subjectif et explicatif pour attirer l'attention sur leurs manques, sur leurs blancs, et servent l'interrogation de Mréjen sur le langage. En excluant le mouvement de la caméra ainsi qu'une trame sonore *ajoutée* à l'image, l'auteure resserre le dialogue entre le spectateur et le film.

Le cadre signifie aussi qu'il y a un hors-cadre qui continue de vivre en dehors de l'image présentée à l'écran. À l'aide de Gilles Deleuze, deux fonctions étaient attribuées au hors-cadre : d'abord, il ajoute de l'espace à l'espace, c'est-à-dire que le récit et les personnages continuent à vivre en dehors du cadre. Ensuite, il introduit du trans-spatial, du spirituel dans le système narratif qui n'est jamais parfaitement clos. Ainsi, une signification nouvelle se trouve hors du cadre : elle motive de plus la compréhension entre les plans, dans l'entre-deux du montage. Jean R. Debrix précisait que le cadre constitue un milieu autonome, qu'il retire les éléments sélectionnés de leur réalité, donc de leur vérité. De là, la lecture du hors-cadre se

définit comme la lecture d'une vérité, et réitère l'importance du blanc et de l'entre-deux. Finalement, c'est le temps *psychologique* de l'écriture et de la vidéo qui soutient la fragmentation et qui stimule l'interrogation sur le langage. Le temps psychologique relève de l'émotion et des rêves, il se démarque du temps réel de la narration. Dans *La défaite du rouge-gorge*, le spectateur n'a aucun indicateur de la *durée* de l'histoire d'amour; tout le film est construit à partir du temps de l'amoureuse, donc hors de la réalité temporelle. D'autres vidéos de Mréjen fragmentent complètement le temps de la narration. Dans *Pork and Milk*, les narrations sont coupées par le montage, et les fragments d'histoires se succèdent. Mréjen passe d'une histoire à une autre, tout en y intégrant des plans *neutres*, paysages ou endroits anonymes, pour ensuite revenir aux propos initiaux et ainsi couper le récit, lui imposer un temps d'arrêt, une pause dans la narration. Que ce soit à travers l'écriture, la photographie ou le cinéma, Mréjen force à tout moment la pause : de là, elle offre les éléments nécessaires au spectateur pour construire sa réflexion, son interrogation sur la *représentation*.

L'observation de la multiplicité des médiums employés par Valérie Mréjen nous a permis de constater la variété des formes qu'emprunte le fragment. L'œuvre littéraire de l'auteure motivait notre interrogation sur la *forme*; le problème initial de ce mémoire se résumait à la définition du fragment. Ainsi, c'est d'abord en s'appuyant sur des notions de silence (dans la conversation mondaine ainsi que dans l'écriture) qu'une part du fragment (son blanc) a pu être observé. Toutefois, ces silences mènent automatiquement au caractère *indicible* qui est systématiquement présent à l'intérieur du blanc. À l'aide de *Mon grand-père*, l'impasse de la communication était structurée et mise en évidence par l'emploi du fragment; son utilisation sert donc un désir d'énonciation (d'un silence qui ne prend jamais place dans le *réel* du récit) ainsi qu'une représentation d'une incompréhension du langage (malentendus, *mal-entendus*). Le récit montre l'inutilité des paroles dites (conversation mondaine et parole forcée ou dérobée) ou alors leur absence. Dans les deux cas, c'est une impasse communicationnelle et relationnelle qui est dépeinte. Dans *L'Agrume*, la fragmentation montre le silence entre les amoureux ainsi que la rupture qu'il crée dans la construction et l'évolution de leur relation. Le mutisme devient une conséquence de la gêne, de la soumission ou de l'incompréhension face à un amoureux étrange qui ne s'exprime jamais de façon claire. Le langage n'atteint jamais son objectif, celui de communiquer de

façon efficace des sentiments, des paroles, ou simplement une voix. Finalement, dans *La défaite du rouge-gorge*, le fragment se perçoit surtout à travers le montage cinématographique de l'œuvre : l'adaptation du récit au film oblige à une relecture du texte et propose une nouvelle représentation du fragment et du silence. Dans ce cas-ci, les moyens employés pour représenter ces éléments relèvent de la technique du cinéma.

Les œuvres du corpus servent un objectif commun, soit la tentative d'inscription d'un indicible. Dans la conversation mondaine, Mréjen force l'arrêt de la parole en imposant un silence *topique* qui est souvent infini, qui sert à asphyxier la communication. Par cela, elle motive un arrêt de la parole ainsi qu'une interrogation sur le sens de celle-ci, tout en mettant en place une *écoute* du silence. C'est en stoppant le langage qu'une observation est faite sur sa réception. Dans ses récits littéraires, l'arrêt de la lecture développe un second récit, un dialogue entre le lecteur et l'œuvre. L'oscillation du fragment entre son inscription et son effacement multiplie les interrogations sur l'identification, sur la *voix* de l'énonciation et le silence. En ce sens, l'œuvre de Mréjen n'est pas seulement un jeu sur le langage, mais sur l'inscription identitaire. L'analyse du fragment offre des pistes infinies d'interprétation. Comme il nous a été donné de le voir, c'est la réception qui construit la théorie et l'adapte à chacune des lectures. Ainsi, le fragment nous échappe; sa diversité, sa brièveté et son ouverture nous laissent avec une seule possibilité : celle d'entamer un dialogue infini avec lui.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

Mréjen, Valérie, *Mon grand-père*, Paris, Éditions Allia, 1999, 63p.

———, *L'Agrume*, Paris, Éditions Allia, 2001, 77p.

———, *La défaite du rouge-gorge*, France, 2001, 23 min.

### Corpus théorique

Barnet, Marie-Claire, « Les airs de famille de Valérie Mréjen » *Affaires de famille. The Family in Contemporary French Culture and Theory*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2007, 347p.

Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Point Essais », 1970, 251p.

———, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, 280p.

———, *Leçon*, Paris, Édition du Seuil, coll. « Point Essais », 1978, 45p.

———, *La chambre claire*, Paris, Éditions de l'Étoile, Gallimard, Seuil, coll. « Cahiers du cinéma », 1980, 192p.

———, *Le grain de la voix*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1981, 394p.

———, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1995, 169p.

———, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, 265p.

Bazin, André, *Qu'est-ce que le cinéma? 1 : Ontologie et langage*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1958, 178p.

Bellos, David, *Georges Perec. Une vie dans les mots*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Biographie », 1994, 818p.

Benjamin, Walter, *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2000, 78p.

———, *Oeuvres II*, France, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, 459p.

Bergeron, Anick, *L'adaptation cinématographique : un cas de lecture*, Thèse de doctorat, Département de sémiologie, Université du Québec à Montréal, 2004, 326p.

Blanchot, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1973 [1955], 376p.

———, *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, 640p.

———, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, 219p.

Braunstein, Jacques, « La femme d'à côté » dans *Technikart*, février 2004, p. 41

Chevalier, Jean et Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont/Jupiter, 1982 [1969], 1060p.

Clément, Catherine et Pingaud, Bernard (dir. publ.), *Roland Barthes*, Paris, Éditions inculte, coll. « L'arc/Inculte », 2007 [1974], 244p.

Clerc, Jeanne-Marie et Carcaud-Macaire, Monique, *L'adaptation cinématographique et littéraire*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2004, 214p.

Crist, Steve (dir), *The Polaroid Book. Selections from the Polaroid Collections of Photography*, Los Angeles, Taschen, 2005, 399p.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1980, 645p.

Deleuze, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983, 297p.

———, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985, 378p.

Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, 208p.

———, *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, 235p.

Ernaux, Annie, *Une femme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1987, 105p.

———, *Se perdre*, Paris, Gallimard, 2001, 293p.

———, *L'écriture comme un couteau*, Paris, Stock, 2003, 155p.

- Fillion, Alexandre, « *Mon grand-père de Valérie Mréjen* » dans *Madame Figaro*, 27 novembre 1999
- Freund, Gisèle, *Photographie et société*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1974, 220p.
- Garcia, Alain, *L'adaptation du roman au film*, Paris, Dujarric, 1990, 291p.
- Goumarre, Laurent, « *L'Agrume de Valérie Mréjen* », dans *Max*, septembre 2001
- Guibert, Hervé, *L'image fantôme*, Paris, Éditions de Minuit, 1981, 172p.
- , *Mes parents*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, 168p.
- , *La photo, inéluctablement*, Paris, Gallimard, 1999, 520p.
- Jacob, Fabienne, « La vérité si elle ment », *Zurban*, numéro 54, 21 janvier 2004, p. 54
- Jouannais, Jean-Yves, « Valérie Mréjen. Mon grand-père », *Artpress*, numéro 250, octobre 1999
- Kafka, Franz, *Journal*, Paris, Éditions Bernard Grasset, coll. « Le Livre de Poche », 1954, 700p.
- Kapriélian, Nelly, « Valérie Mréjen », dans *Les Inrockuptibles*, numéro 219, 3-9 novembre 1999
- Lacoue-Labarthe, Philippe et Nancy, Jean-Luc, *L'absolu littéraire, Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1979, 437p.
- Lebovici, Élisabeth, *Valérie Mréjen*, Paris, Éditions Léo Scheer, coll. « pointligneplan », 2005, 83p.
- Longre, Blandine, « Une dispute et autres embrouilles », *Sitartmag*, novembre 2004, en ligne, <http://www.sitartmag.com/petitpol.htm>, consulté le 17 mars 2009
- Michaud, Ginette, *Lire le fragment*, Québec, Éditions Hurtubise, coll. « Brèches », 1989, 320p.
- Mréjen, Valérie, *Eau sauvage*, Paris, Éditions Allia, 2004, 92p.
- , *Pork and Milk*, Paris, Éditions Allia, 2006, 107p.
- , *Liste Rose*, Paris, Éditions Allia, 2007 [1997]
- , *Ping-pong*, Paris, Éditions Allia, 2008, 148p.

Quignard, Pascal, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Éditions fate morgana, 1986, 70p.

R. Debrix, Jean, *Les fondements de l'art cinématographique, Livre 1 : Art et Réalité au Cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1960, 190p.

Rey-Debove, Josette et Rey, Alain (dir. publ.), *Le nouveau Petit Robert*, Paris, Nouvelle édition millésime 2007, 2007, 2837p.

Rouillé, André, *La Photographie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2005, 704p.

Sauvageot, Anne, *Sophie Calle, l'art caméléon*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives critiques », 2007, 300p.

Sontag, Susan, *Sur la Photographie*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. « Choix-Essais », 2000 [1993 ], 240p.

Visinet, Arnault, « Valérie Mréjen » dans *BREF*, no. 66, mai-juin 2005, p. 22-25

### **Œuvres cinématographiques**

Mréjen, Valérie, *Anne et Manuel*, France, 1998, 2 min 15

———, *Blue Bar*, France, 2000, 2 min 47